ESPAÇO E TEATRO

DO EDIFÍCIO TEATRAL À CIDADE COMO PALCO

organização

Evelyn Furquim Werneck Lima

7 LETRAS

FAPERJ

As analogias entre o teatro e a cidade são muitas – afinal, os atores urbanos são personagens e espectadores de um complexo drama, reencenado dia-a-dia em meio ao espaço público, enquanto os espetáculos teatrais metaforizam as tragédias e comédias da nossa realidade social e individual. Os artigos aqui reunidos retratam aspectos diversos desses lugares do teatro, lançando novas luzes tanto nos estudos dos edifícios teatrais quanto no papel do espaço e da cidade nas atividades cênicas. São poucos os estudos publicados sobre o tema, portanto este livro vem preencher uma lacuna importante, e irá atender a todos os profissionais envolvidos com arquitetura, urbanismo, sociologia e artes dramáticas. Da arquitetura teatral desenvolvida por Lina Bo Bardi aos espetáculos de rua; da cidade-solidão apresentada pela coreógrafa Pina Bausch ao estudo da cidade do Rio de Janeiro à luz da obra de Nelson Rodrigues; das inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano às relações entre o corpo e a cidade; do Rio Grande do Sul à Paraíba,

passando por São João del Rei, são inúmeros os lugares do teatro. Na dinâmica geografia das relações humanas, estes textos nos ajudam a perceber a importância do espaço urbano nas representações teatrais, bem como a do teatro nas construções sociais, partindo dos edifícios teatrais ou dos espaços alternativos capazes de transformar a cidade num verdadeiro palco.

Alison Oddey / Christine White

André Carreira

Cláudio Guilarduci

Elizabeth Motta Jacob

Evelyn Furquim Werneck Lima

Ezio da Rocha Bittencourt

Fabiana Dultra Britto

Marina Henriques Coutinho

Niuxa Dias Drago

Paola Berenstein Jacques

Ramon Santana de Aguiar

Ricardo José Brügger Cardoso

Romualdo Rodrigues Palhano

Solange Pimentel Caldeira

9 788575 774731

Espaço e Teatro:
do edifício teatral
à cidade como palco

Evelyn Furquim Werneck Lima
organização

ESPAÇO E TEATRO

do edifício teatral à cidade como palco

7 LETRAS

FAPERJ

© 2008 Evelyn Furquim Werneck Lima

Produção editorial
Debora Fleck
Isadora Travassos
Jorge Viveiros de Castro
Larissa Salomé
Marília Garcia
Valeska de Aguirre

Revisão
Sandra Pássaro

Capa
Danielly Ramos

Assistentes de Pesquisa
Ramon Santana de Aguiar (Doutorando UNIRIO)
Niuxa Dias Drago (Doutoranda UNIRIO)
Cássia Maria Monteiro (Bolsista IC/ CNPq)

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

E73
Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco / organização Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
246p. : il.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7577-473-1

1. Arquitetura de teatros. 2. Teatro e sociedade. 3. Arquitetura e sociedade. 4. Cidade e cenografia. I. Lima, Evelyn Furquim Werneck, 1946-.

08-1035. CDD: 725.822
CDU: 725.822

Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Jardim Botânico 600 sl. 307
Rio de Janeiro - RJ cep 22461-000

(21) 2540-0076
editora@7letras.com.br
www.7letras.com.br

Sumário

Prefácio: Entre o teatro e a cidade 7
Evelyn Furquim Werneck Lima

Espaços teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro Sesc fábrica da Pompéia 12
Evelyn Furquim Werneck Lima

Teatro, cultura e sociabilidades na província de São Pedro do Rio Grande do Sul 30
Ezio da Rocha Bittencourt

Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade 67
André Carreira

Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano 79
Ricardo José Brügger Cardoso

Espaços da cidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues 97
Niuxa Dias Drago

O espaço e a cidade na produção coreográfica de Pina Bausch: uma cartografia do imaginário 117
Solange Pimentel Caldeira

As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação 144
Alison Oddey
Christine White

Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de *Hamlet-Machine* 162
Elizabeth Motta Jacob

Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade 182
Paola Berenstein Jacques
Fabiana Dultra Britto

Vidigal, favela, palco e personagem
na trajetória do grupo *Nós do Morro* 193
Marina Henriques Coutinho

Espaço e memória:
a construção de um espaço mnemônico
na história do espetáculo 213
Ramon Santana de Aguiar

A cidade de São João del-Rei
nas entrelinhas do Teatro de Revista 229
Cláudio Guilarduci

O teatro paraibano e o eixo cultural Mamanguape-Areia 247
Romualdo Rodrigues Palhano

Prefácio: Entre o teatro e a cidade

Evelyn Furquim Werneck Lima

A idéia de reunir trabalhos de especialistas sobre Espaço e Teatro surgiu no processo de orientação de pesquisas, e, simultaneamente, nos períodos nos quais ministrei a disciplina de Estudos de Lugar Teatral.

Tenho verificado dificuldades em localizar uma bibliografia de apoio para pesquisas sobre este tema, cada vez mais recorrente na história da cidade, da arquitetura e do teatro. A bibliografia existente sobre esta temática, ou seja, a arquitetura, o teatro e a cidade – com raras exceções, está muito ultrapassada. Além dos textos dos Anais do Congresso de 1948, intitulado *Architecture et Dramaturgie,* onde há uma comunicação de Le Corbusier, e dos estudos de Denis Bablet e Jacques Pacquot publicados em *Le lieu théâtral dans la société moderne*, de 1961, existem alguns trabalhos de Richard Sennett e de Carlson Marvin, alguns já bastante divulgados em comunicações de pesquisas internacionais e, mais recentemente, o livro *The city and the theatre*, de Christine Boyer (1994). Esta autora entende que muitas vezes

> a cidade, sua arquitetura, e o teatro foram entrelaçados, pois, afinal, o teatro quase sempre é um reflexo das representações da vida pública, e o espaço público é freqüentemente organizado como se fosse um lugar para a representação teatral. Ambos o teatro e o espaço urbano são lugares da representação, da reunião, e das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. Encontrando as suas raízes na experiência coletiva da vida cotidiana, eles tentam ordenar as experiências desse caos. A palavra grega, "theatron", significa literalmente "lugar de ver"; demonstrando analogicamente que os espaços teatrais e arquitetônicos são ambos prismas culturais onde o espectador experimenta a realidade social e observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica, estabelecendo uma cena como autêntica e verdadeira, ou como fantasiosa e espetacular. (BOYER, 1994:74)

Os autores deste livro também recorreram, além dos já citados, aos conceitos de teóricos do espaço como Michel de Certeau, Teixeira Coelho Netto, Gui Débord e Ítalo Calvino.

Entretanto, os mais recentes trabalhos sobre o tema foram sintetizados na Quadrienal de Cenografia e Arquitetura Teatral de Praga, e no simpósio temático da ANPUH nacional, também em 2007, quando conheci algumas pesquisas inéditas que pensei serem úteis, se publicadas.

O primeiro capítulo, de minha autoria, resultado de uma pesquisa apoiada pelo CNPq, refere-se à arquitetura teatral produzida pela arquiteta Lina Bo Bardi, cujas idéias ao mesmo tempo racionalistas, mas paradoxalmente imbuídas de conceitos da cultura popular e da *arte povera*, vão gerar projetos inusitados para abrigar o espetáculo teatral. Articulando magistralmente Espaço Interno e Espaço Externo, Lina criou dois dos mais renomados espaços para a prática do teatro em São Paulo. A discussão se aprofunda quando nos deparamos com uma proposta imobiliária de grande porte a querer esmagar o tradicional e tombado Teatro Oficina, do diretor José Celso Martinez Correa.

O ensaio de Ezio da Rocha Bittencourt resultante da tese de doutoramento defendida na Université de Génève permite divulgar a formação de espaços dedicados ao edifício teatral desde o século XIX, *Teatros, cultura e sociabilidades na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul.* O autor investiga a arquitetura de teatro e a sociedade que a freqüentou, num momento histórico de formação da sociedade rio-grandense, momento no qual imperava a arquitetura à italiana, na qual dois mundos coexistiam separadamente – o universo do fictício, do tempo mítico e cíclico da cena e o universo do real, do tempo presente sempre fugidio da sala dos espectadores.

O capítulo de André Carreira, pesquisador do CNPq e Coordenador da Pós-Graduação da Universidade Estadual de Santa Catarina, discorre sobre *Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade,* onde o autor interpreta o teatro de invasão como uma nova escritura na cidade. O ator, invadindo os espaços da rua, incomoda o transeunte e deforma as linhas que definem a cidade e desta forma exige que nosso olhar suponha uma nova escritura, que sustenha o fenômeno espetacular.

Urbanista e doutor em Teatro, Ricardo Brügger trata das *Inter-Relações entre espaço cênico e espaço urbano*, defendendo as possibili-

dades de a cidade atuar como palco, conforme comprovou em suas pesquisas de doutorado, com referência à cidade do Rio de Janeiro nos anos 1980. O autor reconhece que, ao mesmo tempo em que houve um expressivo desenvolvimento técnico no edifício teatral, observa-se que houve também certo interesse pela realização de espetáculos cênicos em espaços não especializados. Portanto, a própria noção de espaço cênico, do espaço onde as ações do espetáculo se desenrolam, não depende necessariamente de uma estrutura arquitetônica.

Segue-se a pesquisa da arquiteta e doutoranda Niuxa Dias Drago, que assina *Espaços da cidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues*, onde as dicotomias entre os espaços da cidade do Rio de Janeiro nos anos 1940 são analisadas à luz dos textos do dramaturgo.

O espaço e a cidade na produção coreográfica de Pina Bausch: uma cartografia do imaginário é um trabalho relevante de Solange Pimentel Caldeira, doutora e professora da Universidade Federal de Viçosa, onde se discute o espaço e a cidade na obra da coreógrafa alemã, com especial enfoque na vida da metrópole, momentos em que o indivíduo se vê excluído do convívio humano e sem possibilidade de comunicação com seus pares. Na cidade-solidão da ficção de Bausch, "as relações de espaço-tempo tornam-se opressivas, no percurso de personagens sem nome e sem futuro, marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da linguagem e da fabulação".

As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação é um aprofundado estudo sobre a encenação e o espaço, as dialéticas desses espaços, usando a imaginação, a tecnologia e a experiência de ser transportado ao espaço vivenciado, onde se torna quase impossível obter uma recepção única. Este capítulo é da autoria de Alison Oddey, pesquisadora da University of Northampton, e Christine White, professora da Loughborough University, que o apresentaram com grande sucesso na Quadrienal de Praga de 2007, fato que me motivou a inseri-lo neste livro. Dentro da mesma temática, Elizabeth Jacob, cenógrafa e historiadora, analisa as possibilidades plurais para a cenografia do teatro pós-dramático, a partir dos vários tipos de espaços teatrais, inclusive os não-convencionais e exemplifica sua tese com o estudo de caso de *Hamlet-Machine*, de Heiner Müller.

Explorando o espaço da cidade numa perspectiva antropológica, o capítulo *Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade*, de Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto da UFBA, defende que os praticantes ordinários das cidades atualizam os projetos urbanos e o próprio urbanismo, "através da prática, vivência ou experiência dos espaços urbanos". Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, "mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam".

A jornalista e mestre em Teatro Marina Henriques Coutinho aborda o espaço da favela como possibilidade de um novo lugar teatral e discorre sobre o renomado grupo carioca em *Vidigal, favela, palco e personagem na trajetória do grupo* Nós do Morro.

Ramon Santana de Aguiar estuda um espaço de teatro comunitário em *Espaço e Memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo*, e insere uma nova categoria de espaço nas já conhecidas classificações de Patrice Pavis. Esse espaço se estabelece "a partir da memória comum presente no movimento da relação entre palco e platéia; seus aspectos individuais, sociais, estéticos e políticos, na acepção de *polis*". Ou seja, relativo à cidade, ao civil, à coletividade.

Pesquisando em textos teatrais manuscritos da *Belle-Époque*, Cláudio Guilarduci, diretor da UEMG, desvela os espaços da cidade de São João Del-Rei nas entrelinhas do teatro de revista.

Finalizando o livro *Espaço e Teatro*, Romualdo Palhano, professor da Universidade Federal do Amapá, investigou um fenômeno do espaço geográfico e urbano, identificando um eixo cultural no interior do Estado da Paraíba no decorrer do século XIX, no qual as companhias teatrais vindas do Recife se apresentavam nos vários edifícios teatrais existentes e ignorando a capital da província da Paraíba.

Acredito que esta Coletânea poderá lançar novas luzes tanto nos estudos dos edifícios teatrais, quanto no papel do espaço e da cidade nas atividades cênicas. Os textos, de renomados estudiosos de ambas as áreas serão muito úteis para a discussão da dimensão espacial e urbana, seja dos edifícios teatrais seja de espaços alternativos que transformaram a cidade em verdadeiros palcos.

Referências bibliográficas

BABLET, Denis e JACQUOT, Jean. *Le lieu théatral dans la société moderne.* Paris: Éditions C.N.S.R., 1961.

BOYER, M. Christine. *The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainment.* Cambridge: MIT Press, 1994.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance.* Cornell University Press, 1989.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.* Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Espaços Teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro Sesc fábrica da Pompéia

*Evelyn Furquim Werneck Lima**

O teatro é uma criação artística em que o fato social e o fato artístico tornam-se coincidentes. A representação existe num local onde duas coletividades se encontram. Os atores, na cena, representando o texto e a audiência, na platéia, assistindo. Neste capítulo foram analisados dois edifícios teatrais em São Paulo, com propostas inusitadas. No Teatro Oficina – reconstruído segundo projeto de Lina e de Edson Elito – prevaleceu um espaço cênico unificado, baseado nos conceitos de "rua" e de "passagem". No Teatro do Sesc da Pompéia, o espaço foi tratado como um teatro de semi-arena, pois as arquibancadas ficam em faces diametralmente opostas ao retângulo que constitui o palco, possibilitando melhor intercomunicação entre a cena e o auditório, visto tratar-se de uma cena aberta.

Em recente pesquisa discuti a qualidade da "relação sala-cena", analisando desde o projeto do Teatro Olímpico de Vicenza, projetado por Andréa Palladio em 1580, até a obra da Cidade da Música do Rio de Janeiro, concebida pelo arquiteto francês Christian de Portzamparc, ainda em construção na Barra da Tijuca – Rio de Janeiro. Ao longo de quatro séculos, ainda subsistem espaços teatrais projetados à italiana (LIMA & CARDOSO, 2006).

Nos anos 1980, o teatro não deveria mais ser apresentado num espaço no qual houvesse uma ruptura radical entre sala e cena, pois os novos paradigmas investigados no início do século por Gordon

* Evelyn Furquim Werneck Lima é doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/EHESS). Professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes. Pesquisadora do CNPq. Pesquisadora da Capes em estágio pós-doutoral (Paris X). Autora, entre outros livros, de *Das Vanguardas à tradição* (2006), *Arquitetura do Espetáculo* (2000), *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia* (1995). Esta pesquisa contou com a colaboração das bolsistas de iniciação científica Cássia Monteiro e Viviane Soledade.

Craig, Jacques Copeau e Antonin Artaud entre outros, pregavam um teatro mais participativo, com a valorização da cena aberta. Já em 1960, Jacquot ressaltava que o teatro queria ser mais inclusivo do ponto de vista social (JACQUOT, 1961:10). A idéia de criar um teatro do povo que possibilitaria a difusão da cultura incluindo camadas sempre excluídas desta atividade como a classe operária parece ter orientado tanto o traçado de um espaço teatral no Sesc da Pompéia, quanto no Teatro Oficina, onde fica patente a necessidade de uma democratização da cena e a construção de teatros numa escala menor.

Não que todos os encenadores e teóricos do teatro sejam unânimes, pois o próprio Peter Brook, que mantém uma companhia teatral num espaço à italiana, alegou que:

> Eu desconfio das generalizações sobre a natureza do teatro. Quando me dizem, por exemplo, que o quadro (enquadramento) da cena é um obstáculo a um contato verdadeiro entre ator e auditório, quando me explicam, em detalhes e de uma maneira teoricamente impecável, como um fato absoluto, que este quadro (enquadramento) separa a cena da sala, eu simplesmente me recuso a crer. Eu vi atores dentro de um quadro de cena dourado, no estilo rococó, em relação direta e íntima com cada espectador das poltronas da orquestra às galerias. (Declaração de Brook *apud* BABLET & JACQUOT, 1961:10)

Obviamente o diretor inglês refere-se à qualidade do teatro encenado e não ao espaço no qual é encenado. Relata que viu atores atuando em teatros do tipo "arena" e que permaneciam separados e distantes. Afirma, porém, que teve um total envolvimento quando, em outra ocasião, apesar de sentado "durante quatro horas, espremido entre cinqüenta pessoas num galpão em Hamburgo", participou da representação de uma maneira tão íntima que parecia "fazer parte da vida dos personagens". (Brook, *apud* BABLET & JACQUOT: 1961:11). Brook alegou na ocasião que não tirava nenhuma conclusão desta experiência exultante.

Na realidade, em que pesem às inúmeras discussões sobre o lugar teatral ideal, a nova arquitetura de teatros vai seguir a tendência de englobar sala e cena num mesmo espaço contíguo. A relação entre ator e espectador tem de ser face a face. Retiram-se os traços da cena ilusionista. As formas que inspiram esta arquitetura derivam dos lu-

gares teatrais da antiguidade clássica, nos quais as arquibancadas cercavam o local circular da cena (orquestra). Vitruvius descreveu em *De Architectura* o que deveria ter sido o teatro clássico dos tempos de Roma (século I a.C.), seu espaço de *performance* e formas cênicas. Este teatro continha uma cena arquitetônica total que cercava o palco, o espectador, o anfiteatro e a paisagem. Embora desenvolvida a partir do teatro grego, a arquitetura do teatro romano enfatizava a visibilidade em detrimento da influência mútua. Vitruvius descreve o auditório como sendo semicircular e coroado por uma colunata, envolvendo a cena.[1]

Não havia nenhuma cortina separando a audiência dos atores, e nenhuma iluminação submergindo os espectadores na escuridão enquanto se realçava o palco. Mais tarde, o teatro elisabetano, os teatros de Palladio e de Scamozzi e os teatros do Oriente inspirariam esta arquitetura teatral, induzindo ao retorno a uma cena mais inclusiva, que após longo predomínio da tradicional cena à italiana, no século XX, retorna às investigações e discussões sobre o lugar teatral (LIMA, 2006:17-34).

Achilina Bo Bardi fazia dos diversos territórios da cultura laboratórios para o aprofundamento em seus conceitos artísticos. No que se refere aos estudos do espaço, foi arquiteta, cenógrafa, artista plástica, *designer* de móveis, curadora e organizadora de inúmeras exposições. Ao estender sua prática profissional, direciona o olhar às expressões cênicas capazes de instigar os estudos artísticos, tornando possível vincular os diversos recursos de organização espacial de uma maneira que incite o espectador a sair do lugar comum e a atribuir outros enquadramentos às diversas representações espaciais.

Estudar a arquitetura de teatros de Lina Bo Bardi implica alinhavar os diversos recursos de estudos plásticos, tornando possível inusitadas expressões artísticas para as relações espaciais. Verifica-se em sua obra a contextualização de um pensamento racionalista, porém condicionador de muitas expressões artísticas do século XX. A sua metodologia quebra "a quarta-parede", saindo de uma "moldura" preestabelecida e parte para o cotidiano sob a forma de ação. Mas, em sua obra destinada ao teatro, pode-se constatar sua sensibilidade

acerca da vivência humana, possivelmente por ter se formado e vivido numa Itália muito sofrida em meio a bombardeios e misérias.[2]

O Teatro Oficina: espaço de lutas e resistência

O antigo Teatro Novos Comediantes funcionava num imóvel na rua Jaceguay, número 520, construído nos anos 1920, e foi alugado em 1958, por um grupo de estudantes de Direito, entre eles José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi, que ali instalaram uma companhia teatral. Edson Elito relembra que, para que o espaço correspondesse à concepção teatral do novo grupo, foi elaborada uma reforma de autoria do arquiteto Joaquim Guedes, que "criou um teatro tipo sanduíche, com duas platéias frente a frente separadas pelo palco central". Este projeto perdurou até o incêndio que destruiu totalmente o teatro em 1966 (ELITO, 1999:5).

Intelectuais e artistas buscavam recursos para a reconstrução do teatro, e, em 1967, os arquitetos Flavio Império e Rodrigo Lefèvre projetaram uma extensa arquibancada de concreto com acessos laterais em meio nível e um palco italiano, onde um círculo central era movido por um mecanismo giratório, inspirado na versão simplificada do *Total Theater* de Walter Gropius. Em 1983, tombado pelo CONDEPHAAT como bem cultural da cidade pela importância do uso do imóvel no processo de transformação no teatro brasileiro, o prédio foi desapropriado pelo governo estadual, e Lina e Marcelo Susuki fizeram uma primeira proposta arquitetural para uma nova reforma. Mas tal projeto não progrediu. Para a efetiva concretização da atual configuração deste espaço teatral – o terceiro projeto do teatro do Grupo Oficina – trabalharam arduamente Lina e Edson Elito, a partir de 1982. Este último relata que,

> Quando iniciamos o projeto e durante toda a sua concepção, Lina e eu procuramos concretizar as propostas cênica e espacial de Zé Celso. Houve um saudável e por vezes complexo processo de integração de diferenças culturais e estéticas: de um lado nós arquitetos e nossa formação modernista, os conceitos de limpeza formal, pureza de elementos, less is more, racionalismo construtivo, ascetismo e do outro, o teatro de Zé Celso, com o simbolismo, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o desejo de contato físico, entre atores e platéia, o "te-ato" (ELITO, 1999:6).

Lina Bardi projetou o Oficina como uma rua, iniciando-se na rua Jaceguay 520, atravessando o muro ao norte *(que até agora faz do Teatro, um beco sem saída),* em direção à rua Japurá. Pode-se considerar o teatro como um espaço ecológico. Uma grande caixa cênica, onde atores, platéia e técnicos estão em contato direto. Apenas as espessas e pesadas alvenarias em tijolo maciço abrigam a noção de Te-ato ou "arte que abraça o espectador", tão bem interpretada por Lina Bo Bardi.[3] A razão primeira desta rua central é a da entrada do ar, a ventilação, a energia eólica, para o interior do espaço, numa abordagem antropológica. O confronto entre a passagem de um Espaço Interior para um Espaço Exterior constitui realmente a noção e a operação de manipulação do Espaço mais importante para o homem, "desde os primeiros tempos pré-históricos em que a sociedade nem mesmo existia" (TEIXEIRA COELHO, 1984:30).

Além do "Beco", Lina havia projetado toda parede norte com esquadrias envidraçadas abertas para a cidade, para o estacionamento do Baú da Felicidade, do Grupo Sílvio Santos. Segundo José Celso, em 1989, exatamente nos dias de queda do Muro de Berlim, "quando os atores viajavam, o Grupo Sílvio Santos levantou um enorme Muro, fechando as paredes já levantadas, com aberturas de Janelas-Portas e a pequena janela já tombada" (JOSÉ CELSO, 2007).

A proposta implicou a demolição de todas as paredes internas do prédio, utilizando-se peças de concreto para sustentação e para o contraventamento das altas paredes de tijolos, nas quais permanecem os arcos plenos que compõem o aparelhamento das alvenarias da antiga edificação. Peças metálicas suportam as novas coberturas bem como os *mezzaninos* superpostos ao fundo. É também uma estrutura metálica que garante a estabilidade das galerias laterais por meio de tubos desmontáveis. Sobre a estrutura metálica foi projetada uma abóbada de aço deslizante que permite a comunicação com uma área verde.

O palco-passarela foi constituído por uma faixa de terra coberta por pranchas de madeira laminada, reforçando o sentido de "rua" e de "passagem", e na metade do caminho entre o acesso e o fundo do terreno, os arquitetos conceberam uma "cachoeira" composta por sete tubos aparentes que deságuam num espelho d'água, que dispõe de mecanismo de recirculação.

Fig. 1 – Vista interna do Teatro Oficina, permitindo perceber a área de representação como uma "rua". (In: Revista AU – Arquitetura e Urbanismo, *n. 58, fev./março 1995.)*

A vegetação exuberante de nosso país, o ar, a luz, os sons que representam a natureza, o mundo natural que ela tanto admirava na obra do arquiteto catalão Antoni Gaudi, transparecem na arquitetura do teatro.[4] Lina também aplica o conceito investigado por Teixeira Coelho, que entende como os orientais que "aquele punhado de cascalho, as duas ou três pedras em seu jardim e uma ou outra planta não são "amostras" da natureza (reduções do natural) com as quais eles tentam de alguma forma se consolar, mas, sim, *são a própria natureza,* a proporcionar-lhe todas as sensações de que tem necessidade em relação ao espaço natural" (TEIXEIRA COELHO, 1979:57).

Desde o primeiro momento de sua concepção, a arquiteta buscou criar um espaço que viabilizasse a relação do Grupo Oficina com a rua e com os elementos expostos ao cotidiano, desde os naturais até os tecnológicos. Segundo Lina Bo Bardi, "do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura *Física e Táctil,* sua *Não-abstração* – que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios" (BARDI, 1999:3).

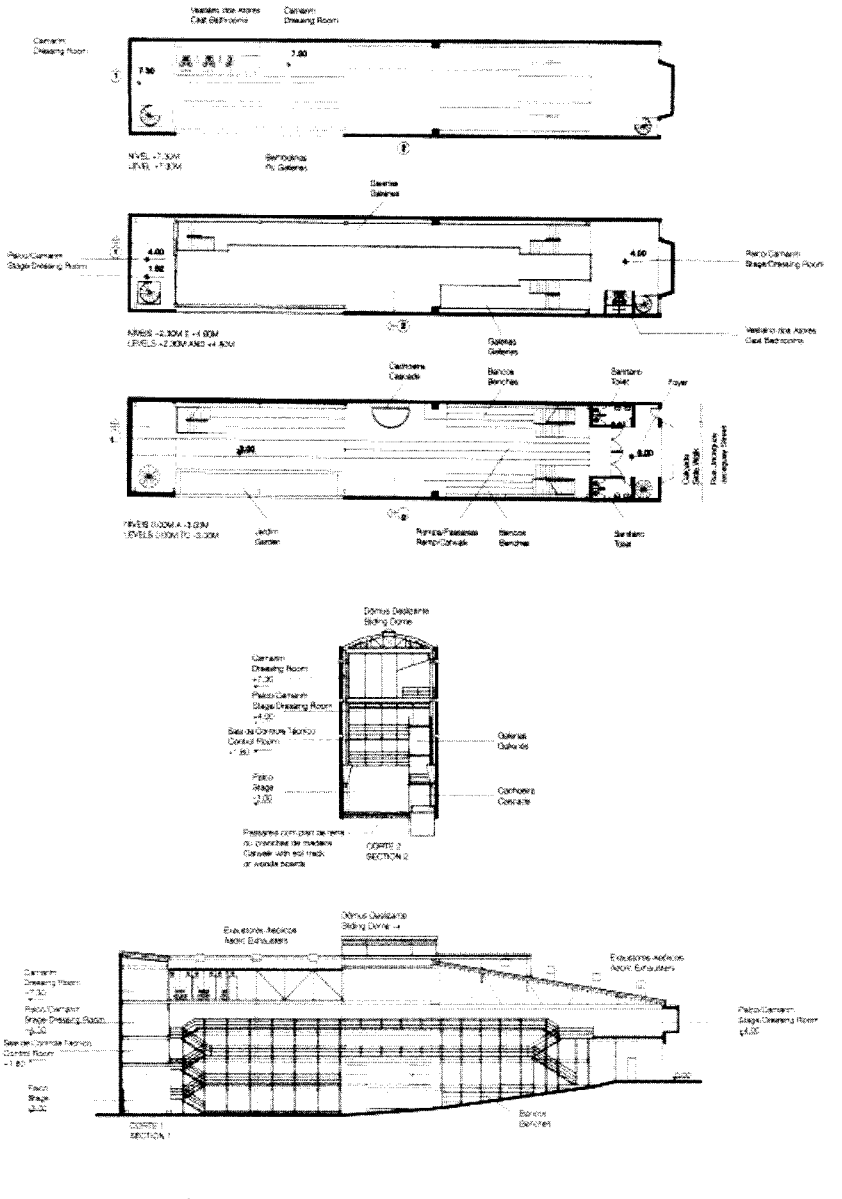


Fig. 2 – Plantas e Cortes do projeto de Lina e Elito para o Teatro Oficina.
(In: Revista AU – arquitetura e urbanismo, *n. 58, fev. / março 1995.)*

No Teatro Oficina, Lina elaborou um projeto que segue a orientação do dramaturgo Berthold Brecht, para o qual deveriam ser revelados ao público todos os recursos técnicos de que dispunha para a encenação, propondo uma estética antiilusionista. Credito ao sentido brechtiano que impregnava o pensamento de Lina, mas também ao seu profundo conhecimento das teorias do surrealista Antonin Artaud, a localização dos equipamentos de iluminação cênica, de som, de controles eletrônicos ao fundo do teatro num dos níveis de *mezzanino*. Paralelamente, foram previstas captação e distribuição de imagens de vídeo para todo o teatro, numa busca de possibilitar ações simultâneas em diferentes lugares do espaço cênico. Tanto Artaud quanto Brecht manifestaram por diferentes meios o desejo de que o público participasse da vida representada em cena.

A proposta arquitetural sugere uma recepção da cena, que difere da forma tradicional, incitando o espectador a percorrer o espaço do teatro durante o espetáculo, além de propiciar pontos de vista diversos do mesmo. Esse espaço concentra algumas definições de arte para Lina Bo – que considero essencialmente tropicalista, uma vez que permite a liberdade de escolha do espectador para transitar durante os espetáculos –, e provoca uma diferente interpretação do que é teatro como acontecimento. Na verdade, a arquiteta tira as coisas do seu lugar-comum, gerando releituras a partir de elementos presentes na vida. Essa arquitetura parece absorver questões do cotidiano e absolutamente populares para serem decifradas no espaço.

O vidro na parede do teatro permite ao espectador uma visão do espetáculo simultânea à da cidade que faz com que esse mesmo espectador interaja com a realidade urbana e com a cena por meio da parede envidraçada. Então o espectador não pode se esquecer de que está diante de um acontecimento ficcional devido à arquitetura que possibilita a destruição da ilusão de realidade. Ao mesmo tempo em que enfatiza que o espetáculo ao qual o espectador está assistindo, integra-o ao mundo que está logo ali fora. O espaço – com um vão no meio cercado por arquibancadas remete ao Sambódromo, idealizado no Rio de Janeiro por Oscar Niemeyer –, com sua forma longitudinal de passagem, traz à tona um dos cânones da cultura brasileira.

A permanência da antiga fachada inexpressiva e cinzenta deve-se provavelmente à intenção de possibilitar ao espectador que passe por um verdadeiro "rito de passagem" ao atravessar da rua para o interior mágico. Na transparência do espaço cênico contínuo, destacam-se as estruturas tubulares que sustentam as galerias e que foram pintadas de "azul arara", conforme detalhamento proposto por Lina.[5]

José Celso, já em 1999, portanto sete anos após a morte de Lina, conclui que:

> Oficina é o que resistiu da história humana teatral, urbanística e arquitetônica deste lugar do Bexiga na Jaceguay, é um nada... e o que este nada preenche e esvazia como sua expansão e contração natural: a necessidade de uma arquitetura virando teatro, que vira urbanismo que chega na construção de uma Ágora, de uma praça pública. Arqueologia urbana, não e Lina? (JOSÉ CELSO, 1999:27)

O projeto para o Teatro Oficina deveria varar literalmente as paredes do fundo, desembocando em uma praça verde e pública que o ligasse ao outro lado da rua, ao vale esverdeado do Anhangabaú. A idéia era de criar uma via de passagem potencializada considerando a predominância de percursos a pé do bairro do Bexiga, um dos mais antigos da cidade de São Paulo. O projeto de Lina Bo Bardi procura integrar este pequeno teatro à escala, às características e à diversidade deste bairro de classe operária. Acreditava, no futuro, em ampliar o teatro para toda a quadra. Previa a derrubada do muro dos fundos assim como a da área envidraçada, porque ela vislumbrava no projeto "uma experiência germinal de uma outra cidade", que se integraria sob a forma de um teatro-estádio público. Tal como Brecht, a arquiteta acreditava transformar o mundo em que o ser humano atua historicamente de forma não linear e com constantes possibilidades de mudança, sempre ampliando a participação das classes trabalhadoras.

Como afirma Olívia Oliveira, a obra plástica de Lina não somente se manifesta contra uma arquitetura heróica e universal, mas, também, contra a idéia de desenvolvimento associado ao progresso que desde os anos 1950 invadiu o Brasil, tendo como imagem emblemática a promessa de uma nova capital utópica. Lina Bo Bardi já

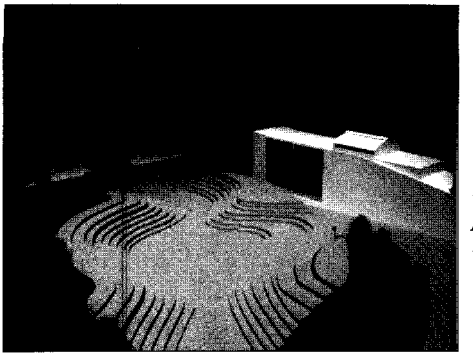


Fig. 3 – Maquete desenvolvendo a proposta de Lina, e realizada segundo projeto de João Batista Martinez Corrêa. (In: Programa da peça Os Sertões: A terra, *dirigido por José Celso Martinez Corrêa.)*

enfrentava então, com suas obras e seus escritos, este colonialismo cultural, que caminhava junto ao interesse mercantil da economia urbana (OLIVEIRA, 2002).

Sua visão de mundo é antagônica à proposta do projeto do *Shopping Center*, que ainda poderá ser construído pelo Grupo Sílvio Santos. Sua atitude é diametralmente oposta à outra, que com seus 55.000 metros quadrados de teatros, salas de cinema multiplex, parques e restaurantes temáticos, distribuídos em oito andares sufocariam não apenas o Teatro Oficina, como achatariam a diversidade dos inúmeros pontos de lazer, restauração e cultura que hoje integram o bairro paulista do Bexiga.

Num artigo publicado no caderno Cultura do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 8 de julho de 2007, o arquiteto Marcelo Ferraz – amigo e antigo colaborador de Lina –, descreve e defende um novo projeto de sua autoria para a área do estacionamento do Baú da Felicidade, onde propõe um *shopping* e um edifício teatral com 2.000 poltronas, que poderá eventualmente vir a ser interligado ao Teatro Oficina, do qual distará, se edificado, apenas sete metros.

Uma análise mais aprofundada da dinâmica das relações que envolvem a produção cultural implica um estudo sociológico das estruturas sociais que dizem respeito à ação humana no mercado dos bens simbólicos. Segundo Pierre Bourdieu, estas relações estão em campo que abrange outros poderes além do da consagração, pois o posicionamento dos produtores, no campo de um determinado tipo de produção, envolve relações de poder que extrapolam a perspectiva exclusivamente cultural (BOURDIEU, 1987:106).

Ao patrimônio de uma época – o próprio Teatro Oficina, tombado pela relevância cultural e política, bem como o teatro-estádio sugerido por Lina na mesma quadra como um espaço aberto ao público –, os detentores do poder econômico vão contrapor uma proposta imobiliária de grande porte que certamente esmagará o tradicional teatro.

Tanto a proposta para o centro comercial quanto para o novo edifício teatral parecem-me representar um conflito urbano em face da história de lutas e resistências do Teatro Oficina. Este teatro e o grupo teatral que revolucionou a história do teatro, para além de sua arquitetura, representam um processo de trabalho, um movimento cultural que se renova e que reflete um caminho para o teatro brasileiro, no qual as formas abertas permitem uma pluralidade de usos.

O teatro Sesc Fábrica da Pompéia: uma proposta inusitada

O modo como Lina Bo Bardi interveio numa antiga fábrica, incitando os funcionários atendidos pelo Serviço Social do Comércio a um novo imaginário, no qual formas e cores retiram o indivíduo da rotina cotidiana, do dia-a-dia de trabalho repetitivo, transporta-nos a um mundo de sonhos e de fruição.

Inserido nos galpões de tijolos aparentes da antiga Fábrica da Pompéia, espaço labiríntico e de lazer proposto por Lina Bo Bardi, o teatro é capaz de causar surpresa a um olhar menos habituado às transformações dos espaços. Para a arquiteta, o projeto tinha que ser coerente com o conceito de comunicação e com a sua visão de arquitetura: construir um palco para a cidadania cultural exercida na sua forma mais plena. O *foyer* foi criado em um vão entre dois blocos da ex-fábrica, coberto por telhas de vidro e fechado por treliças aparentes.

A análise iconológica das fotografias, plantas e croquis do espaço em questão permite verificar que o teatro foi projetado com duas platéias em lados opostos e com balcões em balanço que também se prolongam pelas laterais em toda a extensão do teatro (*figs. 5 e 6*). Percebe-se neste teatro, um dos muitos projetados por Lina, que a arquitetura é uma das formas de comunicação com o público,

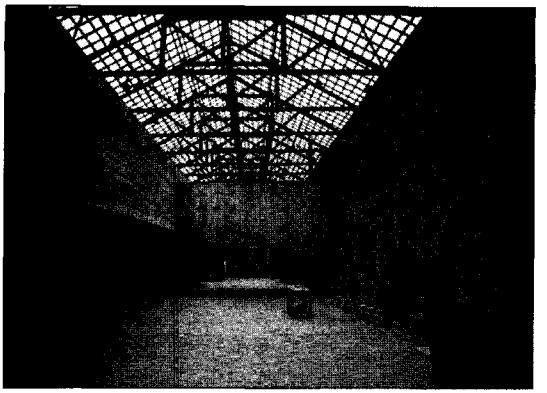


Fig. 4 – Foyer *construído entre dois blocos coberto com telhado em telhas de vidro. (In: Acervo Instituto Lina e Pietro Maria Bardi.)*

Fig. 5 – Vista do palco em direção a uma das arquibancadas, percebendo-se as galerias. (In: Acervo Instituto Lina e Pietro Maria Bardi.)

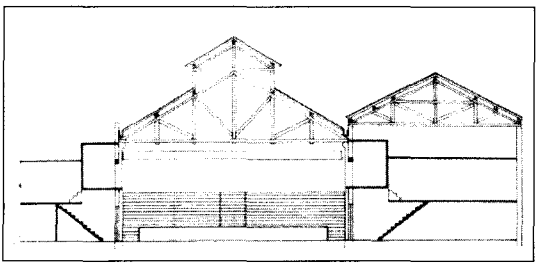


Fig. 6 – O corte transversal permite verificar o aproveitamento do galpão preexistente e a criação de um novo espaço: o foyer. *(In: Instituto Lina e Pietro Maria Bardi.)*

pois, em sua formação na Europa racionalista, "tutto ciò che rientra nell'ambito immenso della comunicazione visiva è oggetto di analisi, di progettazione", como afirmou Giulio Carlo Argan (1984:333). Portanto, não apenas os espetáculos no palco, mas também a arquitetura deveria despertar a capacidade dos espectadores vivenciarem o espaço teatral, como comprova o esboço inicial do projeto.

No formato de palco que criou para o Teatro do Sesc da Pompéia, Lina segue as observações de Jean-Jacques Roubine em relação ao que estava ocorrendo no teatro francês nos anos 1940, quando, referindo-se ao trabalho de Jean Vilar, afirma que:

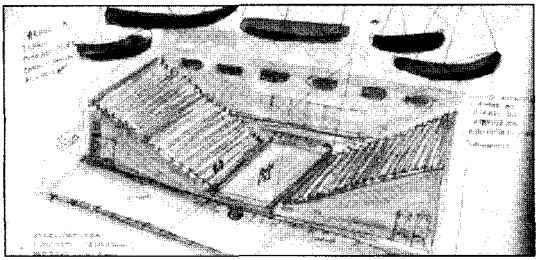


Fig. 7 – Esboço para a concepção do projeto. (In: Instituto Lina e Pietro Maria Bardi.)

> Vilar se empenhou em eliminar tudo aquilo que contribuía ainda para transformar o palco em caixinha mágica. Eliminou o pano de boca, de modo que antes do início da sessão o espectador podia ver o palco nu, iluminado pela mesma luz que a sala. O local mágico retomava assim um aspecto familiar e concreto. Exibia-se como uma pista, uma área de representação, um ambiente funcional de um trabalho do qual nasceria o espetáculo. Coerentes com esse espírito, as mutações do espaço cênico faziam-se muitas vezes às vistas do público (ROUBINE, 1998:97).

Na eterna discussão que cerca os estudos do espaço teatral desde a Antiguidade, a dialética balança entre o palco envolvido pelos espectadores, mais original, mais dionisíaco, e que talvez ofereça maiores possibilidades para as experimentações cênicas, e o palco italiano, mais clássico, mais usual e cartesiano, característico da tipologia mais monumental. Para Étienne Souriau, o teatro oscila entre esses dois pólos contrários – o cubo e a esfera –, nunca deixando um extremo ser completamente triunfante. Historicamente, cada vez que um princípio estava em vias de levar longe demais seu triunfo, logo o princípio adverso surgia como um bem desejável, pois é dessa "competição" que vive o teatro (cf. SOURIAU, 1948:41).

Verifica-se no espaço cênico do Teatro Sesc Pompéia uma transformação que poetiza, comunica e modifica o cotidiano, tornando possível reconhecer o exercício totalizador da sobreposição do "fazer" arquitetônico, aliando estética com comprometimento social. Lina inicia sua busca por um espaço lúdico transportando o espectador a um irreal reconhecível. O "fazer" no teatro, seus trabalhos com o Teatro Oficina e com José Celso, as pesquisas sobre Brecht, os elementos cênicos criados, os figurinos, tudo isso contribuiu para

o desejo da materialização de um real imaginário, constituindo uma verdadeira poética arquitetônica. Percebi o sentido poético do espaço criado por Lina pelo contato entre o ambiente e o seu usuário, suscitando os seus diversos sentidos, numa inteiração perfeita, onde espectadores e atores partilham a cena (cf. BACHELARD, 1957). Considero, portanto, que a arquiteta fez uso do palco "esférico", apesar da base retangular, visto que não há como criar ilusionismo com platéias que desnudam o palco em todas as suas dimensões.

Lina defendia a teoria de que o teatro é a vida, e que uma cena 'aberta' e despojada pode oferecer ao espectador a possibilidade de "inventar" e participar do 'ato existencial' que representa o espetáculo de teatro na ausência de dados "preestabelecidos".

No estudo do Teatro Sesc Pompéia, a capacidade de criação e de propor estímulos à reinvenção do cotidiano se apresenta aos homens com uma significativa liberdade. A autora preocupava-se com a presença de ensaios provocativos sobre o cotidiano. Lina incitava à estranheza e ao desconforto para que, através desses sentimentos, distanciasse e envolvesse os espectadores. Segundo a arquiteta, pela cultura brasileira não possuir o "culto ao belo" na mesma proporção que as culturas das elites européias, ela explorou o "feio" no Teatro do Sesc muito mais por sua capacidade de comunicar sua mensagem do que por sua estética. Fez também coexistir recursos de abstrações e de elementos figurativos, além dos diversos jogos de movimento e descompasso temporal presentes em todo o espaço. Trabalho e lazer se sobrepõem numa mesma concepção, remetendo não apenas a uma cena, mas a diversas delas, muitas vezes expressas nos seus habilidosos croquis aquarelados.[6]

Ao projetar o teatro, a arquiteta critica diretamente a sociedade de consumo, deixando sem estofamento as cadeiras de madeira situadas nas arquibancadas de concreto. Outra estratégia foi utilizar a distorção visual que a forma retangular do palco-sanduíche propõe aos espectadores, conferindo um "aspecto cenográfico expressionista admirável" (CABRAL, 1996). Além das 776 poltronas de madeira, Lina projetou lugares para obesos e para cadeiras de rodas.

Utilizando a arquitetura como uma sintaxe, Lina estabelece com o público uma comunicação clara de que não se propõe a projetar

um teatro convencional. Sua concepção de 'arquitetura pobre' apresenta-se vinculada à proposta estética de honestidade estrutural, deixando sem revestimentos as paredes em concreto e se identificando também com a noção de 'teatro pobre' que caracteriza a estética de Brecht, empregada com maestria nos espetáculos nos quais atuou como cenógrafa, nas montagens da *A Ópera dos Três Tostões* (Teatro Castro Alves, 1960) e de *Na selva das cidades* (Teatro Oficina em São Paulo e Teatro João Caetano no Rio de Janeiro, 1969).

Entre arquiteturas e cenografias, Lina comprova que, abraçando estas duas práticas artísticas e dando ainda mais consistência ao que se imagina ser um teatro de liberdade, ela inventa a própria arquitetura da liberdade. Liberdade do encenador, liberdade do ator e do cenógrafo, mas, principalmente a liberdade do público.

Algumas considerações

Numa das aquarelas que ilustram o anteprojeto para o Teatro Oficina, Lina Bo Bardi propõe ventilações por meio de buracos na alvenaria. Ao lado de três destes buracos, ela escreve: "Guerra de España", deixando clara a correspondência em seu imaginário que se rebela contra a destruição do autoritarismo e do capitalismo. Estes buracos também foram empregados quando estava sendo construído o bloco esportivo do Sesc. Segundo a autora dos projetos estes buracos pré-históricos das cavernas, sem vidro nem esquadrias, permitem uma ventilação permanente, interligando espaço construído com espaço não-construído (cf. TEIXEIRA COELHO, 1984:48-56).

Posteriormente, em 1989, ela elaboraria uma proposta para a revitalização do centro histórico de Salvador, cujo estado de degradação alcançado recordar-lhe-ia situações de emergência e de destruição. Assim, tanto na recuperação da fábrica da Pompéia, na adaptação do antigo prédio para o Teatro Oficina, quanto no projeto do Centro Histórico, não importa apenas recuperar a memória dos edifícios, mas também "a memória do lugar", do passado recente do país, de uma memória pessoal que se mescla, involuntariamente, à memória coletiva.

No projeto inusitado de restauração da antiga fábrica de tambores dos Irmãos Mauser – atual Sesc da Pompéia –, a arquiteta recuperou a memória da própria condição do trabalhador, no qual o devaneio poético segue estabelecendo imagens reconhecíveis e criadas pelo olho do observador. E neste espaço de lazer não poderia faltar um espaço teatral. A arquiteta não atuou com a reprodução da realidade, mas, com um "espelho que assegura a metástase da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro (nas imagens formadas) e na sua natureza de representação" (FOUCAULT, 1966). Neste sentido, Lina criticou o próprio papel das profissões que lidam com o espaço nas artes, questionando o condicionamento equivocado a um ideal de "belo", identificado exclusivamente na dicotomia forma-função, conforme pregavam os teóricos da Bauhaus, liderados por Walter Gropius.

Ao reabilitar a antiga fábrica e transformá-la na sede do Serviço Social do Comércio de Fábrica da Pompéia, criando uma maneira retórica de espacialização, Lina Bo Bardi comprovou que as inigualáveis experiências nas vivências espaciais vão muito além das fenomenologias de sua época. A análise deste teatro peculiar revelou conceitos plásticos que são ainda ignorados por muitos arquitetos.

Na arquitetura dos dois espaços teatrais investigados, Lina Bo Bardi promove uma ruptura com os critérios que regem as leis do mercado, criando um ambiente próprio de circulação e consagração para sua produção artística. Trazendo ao Brasil uma bagagem cultural e uma vivência politizada e voltada para as questões sociais, Lina lançou seu olhar estrangeiro às artes e à cultura popular do Brasil.

Apesar de sua erudição, a arquiteta fugiu dos códigos específicos de uma produção erudita, valorizada em seu círculo de origem. Derrubando preconceitos, fez de sua própria formação o seu método de criação, determinando com maestria espaços arquitetônicos que revelam o potencial transgressor de sua arte, como atestam o Teatro Oficina e o Teatro do Sesc da Pompéia.

Notas

[1] No teatro romano, o auditório ou cávea, semicircular, estava ligado à construção cênica como uma estrutura única, sendo necessária a existência de estruturas de sustentação em arcos plenos de diferentes alturas que suportavam as arquibancadas, visto que diversamente do teatro grego, estas não eram escavadas nas encostas.

[2] Arquiteta pela Universidade de Roma em 1939, Lina (Achilina) Bo muda-se mais tarde para Milão, para trabalhar com Gió Ponti, arquiteto e editor da revista *Domus*, na qual escreveria inúmeros artigos. Seu escritório foi destruído por um bombardeio. Ao final da guerra, viaja por toda a Itália, escrevendo sobre as questões sociais, participando intensamente da reconstrução da vida campesina. Casa-se com o jornalista Pietro Maria Bardi e transfere-se para o Brasil em 1946.

[3] Na época da idealização do edifício teatral do Grupo Oficina, José Celso Martinez Corrêa criou o conceito te-ato, que pretendia uma integração total do espectador com o teatro, independente da sua classe social, e a idéia de teatro relacionada ao fazer teatral enquanto atitude e não representacional. Ele provoca no Grupo a consciência da arte como intervenção social que depende de uma consciência crítica e uma comunicação direta da cena.

[4] A relação da obra de Lina com a obra de Gaudi é explicada pela arquiteta, que se impressiona com as formas da natureza utilizadas de maneira expressionista.

[5] Atualmente os tubulares estão pintados com tinta dourada.

[6] Os croquis e aquarelas de Lina Bo Bardi apresentam-se como verdadeiras obras de arte, onde transparecem os pensamentos e o raciocínio de uma mente de grande poder de transmissão de idéias através da linguagem plástica.

Referências bibliográficas

ARGAN, G.C. *L'Arte Moderna*. 1770-1990. Firenze: Sansoni, 1984.

BABLET, Denis e JACQUOT, Jean. *Le Lieu Théatral Dans La Société Moderne*. Paris: Éditions C.N.S.R., 1961.

BARDI, Lina Bo. Coordenação Editorial: Marcelo Carvalho Ferraz, *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

BARDI, Lina Bo, ELITO, Edson & CORREA, José Celso Martinez. *Teatro Oficina*. Lisboa: Editora Blau, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *A economia da trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CABRAL, Maria Cristina Nascentes. *O Racionalismo Arquitetônico de Lina Bo Bardi*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1996.

FERRAZ, Marcelo. *Olho sobre o Bexiga*. Publicado no caderno Cultura do Jornal *O Estado de S. Paulo*, em 8 jul. 2007.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. "Em busca de novos paradigmas: concepções cenográficas inusitadas no teatro europeu". In: *Das vanguardas à tradição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 17-34.

LIMA, Evelyn F. W. e CARDOSO, Ricardo J.B. *Arquitetura e Teatro. Edifícios teatrais de Andréa Palladio a Christian de Portzamparc*. Relatório Científico. CNPq/ UNIRIO, 2006.

OLIVEIRA, Olívia de. *Hacia Lina Bo Bardi / Concerning Lina Bardi. 2G, nºs 23/24* (nº especial sobre Lina Bo Bardi). Barcelona, dez. 2002.

Teatro, cultura e sociabilidades na província de São Pedro do Rio Grande do Sul

Ezio da Rocha Bittencourt[*]

Espaços de grande importância no passado, os teatros não se encontram mais no coração da sociedade urbana como outrora. No presente, eles estão periféricos, na medida em que a sociedade contemporânea é cada vez menos burguesa; que hoje em dia há uma série de meios de comunicação, múltiplos locais de sociabilidade e de acesso à cultura e divertimento antes inexistentes. O ritual da noitada em teatros está, de certa maneira, congelado no tempo e distante de nossos atuais hábitos cotidianos.

Se a freqüência aos teatros se tornou excepcional e esporádica na atualidade, a investigação do passado dessas casas de espetáculos permite o restituir do exato papel que possuíam antigamente. As fotografias de época, os antigos jornais, os relatos preservados, entre outras fontes de pesquisa, deixam ver a relevância desses espaços na vida de uma cidade, na formação de práticas sociais e culturais, nos lazeres, nos divertimentos, na criação e transmissão cultural, no desenvolvimento artístico e em vários aspectos de tempos passados.

Os teatros devem ser apreendidos como elaborações arquitetônicas constitutivas, representativas e utilitárias de uma cidade; como espaços tipicamente urbanos. No Brasil, desde os finais da segunda metade do século XVIII, quando começaram a ser erguidas as primeiras casas de espetáculos na Colônia, os teatros se constituíram no lócus, por excelência, para uma série de manifestações sociais, artísticas e culturais da coletividade.

É através do uso que os teatros se qualificam na memória urbana, sendo identificados social, econômica e culturalmente. Suas utilizações os sedimentam na vida de uma cidade, alimentando uma

[*] Ezio da Rocha Bittencourt é Professor Adjunto da Universidade Federal do Mato Grasso do Sul. Doutor em História pela Universidade de Genebra, Suíça. Autor de inúmeros artigos em revistas científicas e do livro *Da rua ao teatro os prazeres de uma cidade: Rio Grande* (2007).

tradição, conservando a memória do seu passado e, ao mesmo tempo, estimulando a dinâmica de sua mudança. O aproveitamento de um teatro mantém-no atualizado com a sociedade e sua concorrência transforma-se num hábito urbano.

Arquitetonicamente os teatros apresentam, com freqüência, papel de destaque na dimensão cênica da cidade, do mesmo modo que as igrejas e os prédios públicos. Uma vez legitimado pela sociedade, o edifício teatral torna-se um marco referencial urbano. Sendo "texto não-verbal" do passado deve ser apreendido como espetáculo, como imagem, constituindo-se numa rica fonte informacional sobre seus freqüentadores, sobre a cidade que o acolhe, sobre as aspirações de uma época... O interpretar do espaço teatral implica sua relação com a sociedade que o engendrou, organizou-o fisicamente determinando as escolhas estéticas internas e externas realizadas, impondo a repartição do público. O teatro deve ser igualmente estudado em função do papel que a comunidade, ou que alguns de seus segmentos, lhe atribuem: difusão cultural, divertimento, instrumento civilizador propaganda, etc...

A análise do edifício teatral permite a obtenção de respostas a questionamentos sobre a situação geral do teatro no meio em que estava inserido, bem como acerca do próprio funcionamento da sociedade que o concebeu e o alterou, segundo suas necessidades, ao longo de sua história: Por que tal teatro foi construído nesta parte da cidade e não em outra? Foi erguido com qual objetivo? Quem o ergueu? Qual o papel do poder público na construção do espaço? Quais foram os desejos ideológicos e os modelos estéticos que inspiraram sua construção? Qual é a aparência externa do edifício? Ele possui um caráter monumental? Tem ou não aspecto de exceção em relação ao conjunto arquitetônico da cidade? De que maneira deu-se sua evolução/transformação: arquitetônica, espacial, decorativa – face às mudanças sociais? Quais eram suas funções na sociedade? Qual era o espaço interno destinado ao público? De que modo o teatro refletia a organização social? Qual era a natureza do público chamado a freqüentar esse espaço? O público era homogêneo ou heterogêneo? etc.

O espaço teatral, com suas específicas exigências e atributos arquitetônicos, resulta das relações existentes entre o espaço cênico e o espaço do espectador. Dentre as variadas concepções que marcaram a história dos edifícios teatrais foi aquela surgida na Itália à época do Renascimento, e criada originalmente para a ópera, que realmente se impôs a todo o Ocidente. O teatro de influência italiana assenta-se no princípio de uma nítida separação entre palco e sala; é o frente à frente de dois locais apartados pela ribalta. A sala dos espectadores apresenta um plano térreo ocupado pela platéia e um número variável de níveis superiores: frisas, camarotes, galerias e balcões que acentuam a desigualdade entre os espectadores, dividindo-os em estratos sociais claramente identificáveis.

Este tipo de edifício teatral apresentava-se afastado das virtudes populares do teatro grego, do medieval ou do renascentista elisabetano. Nele, as diferenças sociais eram facilmente reconhecíveis. Em verdade, foi o teatro europeu de Corte dos séculos XVI e XVII, com sua forma fechada e numerosas diferenças de locais e preços, que dividiu o público em uma série de públicos distintos. A Revolução Industrial e a consolidação da burguesia no século XIX intensificaram esta segregação. No teatro à italiana, dois mundos coexistiam separadamente – o universo do fictício, do tempo mítico e cíclico: a cena e o universo do real, do tempo presente sempre fugidio: a sala dos espectadores (BITTENCOURT, *Considerações...*, 1998:77-82).

A sala dos espectadores era o salão dourado onde a sociedade burguesa novecentista se encontrava, dedicando-se ao espetáculo social entre seus parias. O camarote era a célula social, o salão reduzido onde se desenrolavam intrigas, faziam-se negócios e contratavam-se casamentos. O público popular, segundo suas possibilidades financeiras, ocupava o paraíso ou poleiro, não se misturando com as elites. Assim, o local de encontro era também um espaço de divisão, de segregação social.

O Brasil, que somente no século XVIII começou a desenvolver uma vida urbana e a construir seus primeiros teatros, as Casas da Ópera, deparou-se com esta concepção do espaço teatral já solidamente estabelecida; um teatro que segrega, aristocrático ou burguês.

O teatro elitista à italiana tornou-se nos Novecentos um dos mais significativos símbolos do ritual burguês. Se no cenário gerado pela Revolução Francesa a emergente burguesia adquiriu uma posição de destaque e liderança, deve-se ter claro que ela apropriou-se de uma série de valores de prestígio pertencentes ao *Ancien Régime* destinados a legitimar sua nova posição social. Dentre eles, o encontro mundano nos teatros. Conforme Arno Mayer, "por trás de pomposas fachadas históricas, as grandes escadarias, os camarotes enfileirados e os vestíbulos afetados eram ideais para os ritos de imitação que promoviam e refletiam a aristocratização da burguesia européia" (MAYER, 1990:207).

A vida elegante – e nela inclusa a freqüência aos teatros, óperas e salas de concerto – fazia parte da construção da identidade burguesa. Marcando presença em teatros até então aristocráticos, erguendo novos edifícios monumentais, impondo seu gosto à arquitetura e à decoração interna e externa dessas construções, influenciando a criação de uma nova dramaturgia e de outros gêneros artísticos, os burgueses atuaram profundamente na história do teatro e dos espetáculos no século XIX.

No Brasil, a noitada elegante nos teatros fazia igualmente parte do processo de construção da identidade da burguesia nacional, que buscava se afirmar adotando modelos culturais de sua congênere européia, diferenciando-se assim de outras camadas sociais. Por meio dessas apropriações, ela opunha-se às práticas e costumes tradicionais luso-afro-brasileiros que se disseminavam, sobretudo, pelas camadas mais baixas da sociedade: escravaria, negros libertos, mestiços e brancos pobres. Sabe-se que a identidade é uma representação social; uma construção imaginária que produz coesão. Ela é construída a partir da noção de diferença que agrupa os semelhantes. A elaboração da identidade forja assim um sentimento comungado de pertencer a um determinado grupo e não a outros.

Se na Europa burguesa observava-se freqüentemente uma divisão do público teatral conforme o gênero de espetáculo priorizado por esta ou aquela casa (por exemplo, teatros que se destinavam às tragédias, aos melodramas, às óperas, às operetas, etc.), no Brasil o

mesmo não acontecia com tanta nitidez. A maior parte das cidades brasileiras possuía um ou dois teatros, o que implicava obrigatoriamente a apresentação de diferentes gêneros de espetáculos e a presença de públicos distintos. Outra disparidade, é que o público brasileiro formou-se verdadeiramente na segunda metade deste século, a partir do melodrama, da comédia de costume, da ópera italiana, manifestações essas que vão impregnar a estética do gosto teatral do brasileiro por longo período.

Em épocas em que os meios de comunicação eram precários e as dificuldades temporais e físicas impunham um certo isolamento das cidades, os palcos dos teatros promoviam uma forma de contato com o mundo além dos limites municipais. Por intermédio dessas casas de espetáculos, as cidades, presas a seus ciclos próprios, universalizavam-se. Altamente freqüentados, os teatros, constituíam-se, então, nos principais núcleos de difusão e criação artístico-cultural de uma cidade (BITTENCOURT, 2007:150).

Ao longo do século XIX os teatros brasileiros adquiriram significativa importância na integração do país à modernidade européia e na assimilação de seus modelos culturais, num processo denominado por alguns pesquisadores de europeização, re-europeização, europeísmo, ou afrancesamento.[1] Nesse fenômeno, os teatros desempenharam papel decisivo na transmissão da cultura artística européia ao público brasileiro; permitiram e promoveram o contato das cidades brasileiras com o mundo europeu, suas idéias e representações. Eles foram os principais responsáveis pela introdução, difusão e sedimentação de uma série de expressões artísticas européias, notadamente, da literatura dramática, da ópera, da opereta, da música erudita, das danças cênicas no país. Manifestações estas que se encontram na origem e na orientação de muitas artes teatrais brasileiras. Foi então sob o influxo de modelos europeus que surgiram e se desenvolveram grande parte da produção nacional, num esforço constante em encontrar sua própria identidade e expressão. A análise da programação apresentada nos teatros do Rio Grande do Sul (RS) corrobora esta asserção. Ela deixa ver a forte presença da cultura européia nos palcos gaúchos, evidencia a influência do Velho Mundo na gênese

dos espetáculos nacionais, revela a riqueza do processo de "absorção criativa" de modelos culturais estrangeiros, mostra a busca da singularidade brasileira e a progressiva afirmação da brasilidade; fenômenos esses enraizados na formação artística e cultural do país.

Os teatros serviam também às sociabilidades públicas e às demonstrações de prestígio social; locais onde se ia para ver, mas igualmente para ser visto. Muitas vezes, o espetáculo era somente um pretexto para uma noite no teatro, a conversar entre pares, discutir política, fazer negócios, se informar das últimas novidades e modas, trocar receitas de cozinha, pontos de bordado e tricô, falar da vida alheia... ou a oportunidade – talvez uma das raras – em encontrar o homem ou a mulher amada. Esta função do teatro de espaço aberto constantemente ao prazer do contato com o outro transparece na literatura brasileira, em especial nas obras de Machado de Assis, Joaquim de Macedo e José de Alencar, dentre outros.

E aqui devo lembrar os grandes limites da vida social brasileira em épocas passadas. Nas poucas das cidades do período colonial as sociabilidades limitavam-se grandemente à freqüência às missas nas igrejas e aos encontros familiares. A partir dos finais do século XVIII o universo social urbano iria progressivamente alargar-se, graças à intensificação dos festivos saraus lítero-musicais semiprivados nas residências elegantes e, sobretudo, ao surgimento dos primeiros teatros, aos quais, ao longo de todo o século XIX, adicionar-se-iam os primeiros clubes, as sociedades dançantes, os tívolis, os cassinos, etc... É correto então afirmar que foi nos meados do Novecentos que o convívio social fora de casa passou ser verdadeiramente incluído na vida cotidiana urbana de muitas cidades do país.

Destaco igualmente que os teatros brasileiros – para muito além dos espetáculos cênicos que apresentavam – se destinavam também às reuniões políticas; aos bailes (sobretudo de máscaras e ao Carnaval); às conferências sobre temas variados; às sessões fúnebres a personalidades; às aclamações de heróis de guerra, políticos e governantes... Os teatros do Rio Grande do Sul foram utilizados até mesmo como ringue para disputas de pugilato; pista de patinação; picadeiro de circo; local para apresentação de museu de cera, de coleção de

répteis, de exposição de artesanato chinês, etc. Funções que atestam a importância desses espaços às sociabilidades públicas, aos lazeres, aos divertimentos de outrora.

O século XVIII e os primeiros teatros do Rio Grande do Sul

Durante o Período Colonial, em 1760, surgiu em Salvador, na Bahia, a primeira edificação brasileira construída especificamente aos espetáculos e diversões públicos. Em 1767, no Rio de Janeiro, o padre Boaventura inauguraria a Casa da Ópera. Logo seguidas por outras congêneres em várias Províncias, elas começaram a dar corpo às incipientes manifestações teatrais no país.

Na história dos espetáculos no RS, é extremamente difícil precisar quando se deu a construção do primeiro teatro da região. A informação mais antiga que possuo data 21 de março de 1780, quando o Promotor-Mor da Fazenda do Continente do Rio Grande, Inácio Osório de Oliveira, encaminhou um ofício ao Vice-Rei do Brasil revelando neste documento que, em Porto Alegre, durante o governo de José Marcelino de Figueiredo (1769-71 e 1773-80), este "mandou fazer um casarão na praia desta Lagoa a título de armazém, para nele se representarem óperas, e estando-se uma noite neste festejo, pegou fogo na dita casa e a reduziu a cinzas. Tornou o mesmo Governador a mandá-la fazer de novo, e com mais segurança" (relatório, 1780:2). Talvez esta segunda construção tenha sido igualmente vítima das flamas, pois nos anos de 1790 ela não mais existia. Já em 1809 o primeiro teatro da vila de Rio Grande, provavelmente erguido no último quartel do século XVIII, encontrava-se em ruínas. Acredito serem essas as primeiras casas de espetáculos da região. Precárias construções em madeira e desprovidas de grandes comodidades.

Em 1794 um funcionário da Coroa portuguesa, Manuel Lopes de Almeida, revela que na localidade de Rio Pardo existia um teatro onde, em princípios do mês de janeiro, "foram representadas por quatro noites excelentes comédias com maravilhosas danças, em regozijo ao nascimento da Princesa da Beira" (almeida, 1964: 278-280). Neste mesmo ano, Porto Alegre ganhou um novo teatro de-

nominado Casa da Comédia, situado no Beco dos Ferreiros (atual Rua Uruguai).

Apesar de possuir 36 camarotes e uma capacidade para receber 400 espectadores, este teatro era, em verdade, uma construção em madeira, modesta e precária. Antes do surgimento deste pequeno teatro, o que existia em Porto Alegre em termos de diversões públicas eram dois tablados localizados no Largo da Forca (atual Harmonia) e no Largo da Quitanda (atual Alfândega), onde se assistiam certos "autos religiosos e danças dos bugres" (LEÃO, 1962:149). É interessante destacar que mesmo após a construção da Casa da Comédia, o prestígio dos antigos pavilhões permaneceu vigoroso e a maior parte da população continuou a freqüentá-los, em detrimento dos espetáculos realizados no novo teatro. A Casa da Comédia gozava tampouco da preferência da burguesia citadina que, desconfiando da moralidade dos gêneros de espetáculos nela apresentado, e avessa à idéia de compartilhar do mesmo ambiente e distrações com as camadas populares, permanecia a buscar divertimento e cultura nos saraus semiprivados que organizava nas residências de seus membros.

Em curto espaço de tempo, um público masculino e popular constituiu-se no principal cliente da Casa da Comédia. Ele era formado, sobretudo, por elementos de baixa renda: soldados, empregados do comércio, padeiros, açougueiros, ferreiros, pedreiros, cocheiros, jardineiros, sapateiros, alfaiates, marceneiros, artesãos os mais variados... mas também alguns estudantes. Nesse ambiente, a presença feminina era rara; reduzia-se a algumas poucas atrizes e mulheres de vida fácil. Acredito que ambientes de quartéis podem bem representar a atmosfera que nele reinava. Um teatro sem cadeiras, onde se ficava em pé. Sala iluminada à luz de velas que permaneciam acesas durante todo o espetáculo e desviavam a atenção do público do palco para a platéia e camarotes, transferindo-se à assistência sempre que disputas eclodiam entre os presentes. Nele, freqüentadores agitados e barulhentos interagiam com os artistas, quase todos homens, muitos deles escravos ou "negros forros". Local onde se comia e bebia-se; mistura de teatro e taberna, tal qual as casas desse gênero observadas na Ibéria e na Europa pré-industrial.

Por certo, os freqüentadores desse ambiente não se destacavam pela discrição dos modos e finura dos gostos. Este público era, quase exclusivamente, masculino e majoritariamente popular e estava à procura de emoções diretas, de puro divertimento. Julgo que uma das marcas do público primevo sul-rio-grandense é seu caráter de multidão em estado bruto. Agrupamento sem verdadeiras preocupações com a arte. Assistência indisciplinada que buscava ser maravilhada, surpreendida, alegrada, aterrorizada, sem grandes interrogações acerca do conteúdo dos espetáculos.

As peças teatrais representadas na Casa da Comédia eram, em sua maioria, do populário lusitano; certos entremezes, pastorais e farsas portuguesas, dramalhões de cunho histórico...; talvez algumas tragédias e comédias neoclássicas francesas comuns em Portugal nos finais do século XVIII; certos trechos de óperas. Público com gosto pronunciado pelos divertimentos alegres era grande apreciador de espetáculos visuais ricos em movimento e ditos picantes. Freqüentemente o repertório encenado estava concorde com a linguagem tosca da assistência, sobretudo, quando se tratava de evocações e desejos amorosos. E isso, apesar do controle da censura da época.

O público que seria capaz de questionar os textos encenados praticamente não comparecia à Casa da Comédia. As "boas famílias" burguesas, os "espíritos cultos" da cidade, deleitavam-se com os saraus realizados nas residências elegantes. Preferiam freqüentar seus pares a misturarem-se às camadas populares e a compartilhar o mesmo gênero de espetáculos. E aqui não se deve esquecer que foi justamente desses encontros promovidos pelas elites que partiu o movimento de "depuração" dos modos em sociedade que originaram, por sua vez, a "depuração" dos gostos do público teatral.

Neste teatro observava-se então um público bastante homogêneo: essencialmente popular. A parcíssima documentação sobre a Casa da Comédia não permite, infelizmente, o aprofundamento do conhecimento sobre os repertórios executados e, tampouco, o estudo da recepção do público às obras.

Em 1797 esta casa de espetáculos passaria a denominar-se Casa da Ópera. Buscando elevar o nível dos espetáculos e assim contar

com o amparo financeiro das famílias burguesas porto-alegrenses – público bem mais interessante economicamente que o precedente –, o empresário do teatro Pedro Bragança, contratou uma "cômica representante", Maria Benedita de Queirós Montenegro, que se responsabilizou em encenar "duas óperas novas e dois entremezes em cada mês", assegurando as representações teatrais desta casa. As primeiras funções realizadas pela atriz e um grupo de atores que a acompanhava foram prestigiadas por certas famílias elegantes da cidade e obtiveram sucesso. Todavia, a freqüência da burguesia citadina à nova Casa da Ópera realiza-se de maneira muito excepcional. Os saraus residenciais permaneciam como os principais encontros mundanos dessa classe privilegiada. Em pouco tempo a freqüência aos espetáculos declinou consideravelmente e, ao final de um ano, o teatro viu-se obrigado a encerrar suas atividades.

Alguns anos decorreram para que as portas da Casa da Ópera de Porto Alegre fossem reabertas. Em 1805, e após receber melhorias financiadas pelo Governo da Capitania, o teatro retomou suas funções. Consciente da importância do teatro para a capital da Província sulina, o poder público buscava elevar o prestígio desta casa de espetáculos e garantir divertimento e cultura à população.

O acontecimento foi saudado pela sociedade local, ainda mais pelo fato de seu novo arrendatário ser um religioso: o padre português Amaro de Souza Machado. Certamente, um representante de Deus na direção de uma casa de espetáculos era a certeza de noitadas familiares, em conformidade com a moral cristã exigida pela conservadora sociedade sulina. Sob a égide da Igreja e o signo da moralidade, o pequeno teatro firmar-se-á.

Nesta nova Casa da Ópera a atriz Maria Benedita retornou à cena. Apoiada pela Igreja, ela constituiu uma nova *troupe* contando com artistas de maior talento que a formação anterior e que incluía, inclusive, presenças femininas. Os espetáculos "de todo o respeito e moral" sob o exame do sacerdote, conquistaram a sociedade local.

Encorajada pelos poderes públicos, e, finalmente, prestigiada pela burguesia citadina, a Casa da Ópera firmou-se na incipiente vida social porto-alegrense. A intervenção dos espetáculos cultos reo-

rientou o repertório deste teatro, afastando-o de sua origem popular. Assim, muitos divertimentos apimentados foram relegados ao passado. Progressivamente os modelos estéticos europeus, o gosto e a moral burgueses se fizeram marcar cada vez mais sobre a cena. Grande parte do público popular passou a se ausentar desse teatro, buscando entretenimento em outras diversões como as cavalhadas, os circos, os espetáculos de vista, etc. Se o público formado, mormente por burgueses, proprietários rurais, estudantes, mulheres, profissionais liberais, não expulsou, de todo, as camadas populares do teatro, deve-se ter presente que ele passou a impor suas preferências.

Construída de pau-a-pique em 1794, por particulares, e reformada em 1805, pelo Governo, a Casa da Ópera encontrava-se quase em ruínas em 1833. Em 1835, com a eclosão da Revolução Farroupilha no RS, ela transformou-se em cavalariça e alguns anos mais tarde, 1839, foi demolida. Encerrou-se assim a vida deste teatro porto-alegrense, local onde o público da capital reunia-se para assistir aos entremezes portugueses, esquetes cômicos, pantomimas, músicos exóticos, números de magia, saltimbancos, animais ferozes ou sábios, dançarinos em cordas, bonecos animados, cenas e ditos picantes; também, trechos conhecidos de óperas italianas, tragédias e comédias neoclássicas, algumas "peças burguesas" encenadas pelos poucos amadores locais e os raros artistas forasteiros que se aventuravam pelo extremo-sul do Brasil.

Os teatros da primeira metade do século XIX

A instalação da Família Real Portuguesa e da Corte na cidade do Rio de Janeiro em 1808 e a construção de uma grande casa de espetáculos: o Real Teatro de São João, inaugurado em 1813, deram um grande impulso às atividades teatrais no Brasil (cf. LIMA, 2000: 33-66).

É praticamente deste período o primeiro relato que possuo sobre a existência de uma construção destinada às atividades teatrais na cidade de Rio Grande. Em 1809, o comerciante inglês John Luccock registrou em suas anotações de viagem as ruínas de um teatro de madeira situado próximo à residência do Governador (hoje, à rua General Bacelar, esquina da Pinto Lima). Provavelmente esse teatro

tenha sido erguido nas décadas de 1780-90 e apresentasse as mesmas características das modestas Casas da Ópera ou Casas da Comédia, percebidas neste período em várias regiões do país e da Região Platina. Em 1830, encontro igualmente registro de uma Casa da Ópera em funcionamento nesta cidade, todavia, sem maiores detalhes.

A partir de 1780 começou a se formar em Rio Grande uma elite abastada vinculada ao comércio do charque produzido no sul da Capitania. Em princípios do século XIX esta burguesia economicamente emergente desencadeou seu processo de assimilação de modelos culturais e estilos de vida burgueses europeus, enquanto as camadas da população que se seguiam permaneciam à margem desse fenômeno.

Assim deve ser entendida a mobilização dessa burguesia citadina na construção de uma nova e confortável casa de espetáculos: o Teatro Sete de Setembro, inaugurado em 1832 e adequado à posição econômica do lugar e às exigências de uma parcela da população enriquecida e ávida por cultura e diversões.

O edifício deste teatro pode ser considerado o primeiro do gênero no RS: uma construção sólida, em alvenaria, apresentando condições indispensáveis às casas de espetáculo desta natureza. Para sua construção foi constituída, entre a elite local, a Sociedade Sete de Setembro que por venda de ações a 100 mil-réis conseguiu o capital necessário ao empreendimento. Em 31 de outubro de 1831 lavrou-se a escritura da compra do terreno localizado à rua Direita (atual General Bacelar). Iniciaram-se as obras e em 7 de setembro de 1832 o teatro foi inaugurado. A burguesia comercial rio-grandina ganhava uma nova casa de espetáculos, um teatro originalmente semiprivado onde cada família elegante da cidade possuía seu camarote.

A imagem do teatro corrente à época, visto como elemento fundamental no aprimoramento civilizatório, é apreendida através de uma crônica sobre a inauguração do Sete de Setembro. Segundo o jornal local *O Noticiador*, em 10 de setembro de 1832, o novo teatro "servirá de escola para se aprender os bons costumes, aumentar a civilização, e para festejar os Dias Nacionais e as nossas belas instituições".

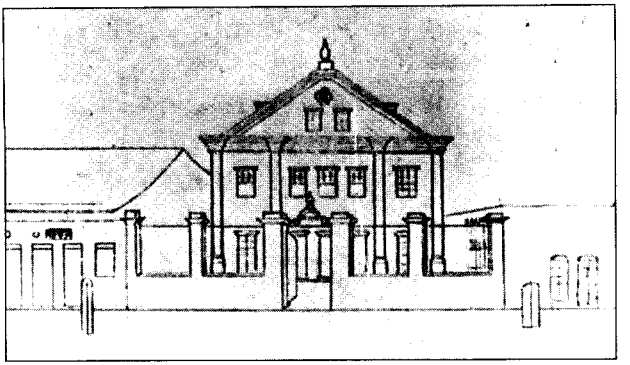


Fig. 8 – Fachada provavelmente original do Teatro Sete de Setembro, de Rio Grande. O estilo eclético de inspiração neoclássica prematuramente utilizado e o recuo do edifício em relação às demais construções da rua, denotam o caráter excepcional do edifício e a importância auferida pela sociedade local da década de 1830 a um templo consagrado à "promoção da civilização", conforme o imaginário da época. Gravura de 1847 de autor desconhecido. (In: Aspectos brasileiros. *Biblioteca Rio-Grandense. Rio Grande.)*

Este primeiro teatro em alvenaria do RS estava instalado em uma das principais ruas do centro da cidade, a Direita, e destacava-se na paisagem urbana, encontrando-se recuado em relação ao alinhamento das construções vizinhas junto à via pública. Apresentava três pavimentos, sendo o último o sótão. Edifício de transição estilística possuía fachada austera com frontão e pilastras de inspiração neoclássica e aberturas típicas da arquitetura tradicional luso-brasileira, então predominante na cidade. A utilização prematura na província sulina tanto do neoclassicismo quanto do alinhamento recuado – que só se tornou corrente na região em finais do século XIX – evidencia a importância dada ao teatro pela sociedade da época.

Se externamente a construção buscava inspiração num modelo francês, internamente ela apresentava-se fiel à concepção italiana. Sobre seu interior, o jornal local *O Noticiador* de 10 de setembro de 1832 registrava que "o novo teatro formava uma perspectiva encantadora e elegante. Três ordens de camarotes uniformemente ornados eram ocupadas pelo amável e belo sexo; e platéia por conspícuos e respeitáveis cidadãos". O *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, em 13 de março de 1833, dizia que era um "teatro ricamente decorado e já em exercício". Sua sala dos espectadores assemelhava-se às das

Casas da Ópera do século XVIII, sendo característica dos teatros de partido luso-brasileiro, cuja disposição remontava aos teatros barrocos italianos. Pequena e com várias ordens de camarotes ela refletia o espírito de uma sociedade rigidamente hierarquizada que, até no teatro, impunha a separação de classes.

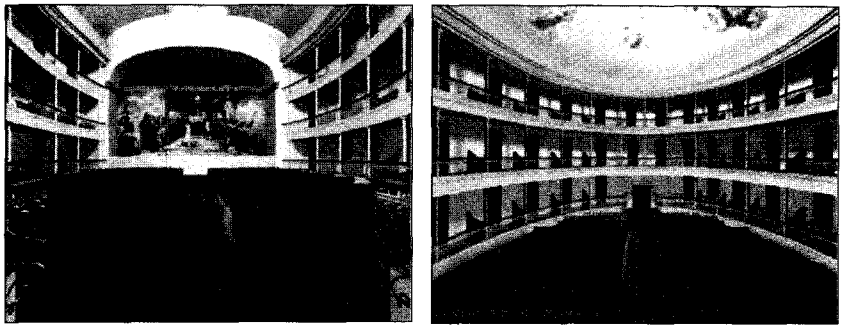


Fig. 9 – Reconstituição em 3D da sala dos espectadores do Teatro Sete de Setembro, da cidade de Rio Grande, na segunda metade da década de 1860, com suas três ordens de camarotes e platéia. Ao longo do século XIX a fachada do edifício de 1832 foi progressivamente modificada. Internamente, entretanto, o teatro preservou muitas de suas características originais até o ano de 1949, quando a construção foi totalmente demolida, cedendo espaço ao novo Cine-Teatro Sete de Setembro de fachada Art Déco e possuindo internamente platéia e mezanino ao fundo da sala. Esta espécie de "arqueologia fotográfica" foi realizada a partir de fotografias e relatos de época. (Elaboração: Ezio da Rocha Bittencourt e Roger Craveiro Guilherme, Ozi.)

No teatro burguês do século XIX a função teatral ganhou um acentuado caráter mundano. A sala dos espectadores – elemento-chave do edifício teatral –, adquiriu fausto (sempre proporcional à riqueza econômica da região) e consagrou a divisão do público em diferentes categorias sociais. As mulheres brasileiras, que durante o século XVIII estavam praticamente ausentes dos teatros, confinavam-se agora nos camarotes, descendo à platéia somente nos últimos anos do Império. Nesses ambientes iluminados à luz de velas ou a óleo, o mobiliário era escasso, consistindo somente em alguns poucos bancos na platéia. Os mais abonados instalavam-se nos camarotes em cadeiras próprias trazidas de casa pela escravaria.

Em 1833, precisamente em 2 de dezembro, Pelotas inaugurou o Teatro Sete de Abril, outra respeitável construção do gênero cujas obras

foram concluídas em 1834 (O NOTICIADOR, 7 dez. 1833). Antes de sua edificação, existiram na cidade espaços adaptados às atividades cênicas: o Teatro Pelotense, observado em 1832 (talvez 1831), e o Teatro Sete de Setembro, registrado de 1832 a 1835. Segundo o jornal ilustrado *Ostensor Brasileiro,* do Rio de Janeiro, o prédio do Sete de Abril planeado pelo arquiteto alemão Eduardo von Kretschmar, apresentava "arquitetura externa elegante e regular, com seu pórtico de quatro colunas e salões superiores de desafogo, com janelas guarnecidas exteriormente com grades de ferro". Sua planta interior era "elíptica, continha três ordens de camarotes em número de sessenta, e trinta bancadas na platéia". Este jornal da Corte comenta igualmente que o teatro pelotense era "o mais belo da Província. É de notar que a importância dos teatros como edifícios está no sentido inverso de importância das cidades. O de Porto Alegre é o mais pequeno [Casa da Ópera], o de Pelotas o mais bem construído" (OSTENSOR BRASILEIRO, 1845-1846).

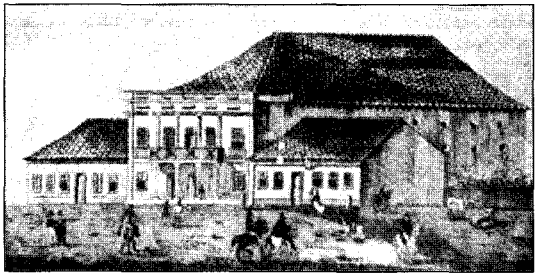


Fig. 10 – Gravura representando o Teatro Sete de Abril, de Pelotas. Assim como a elite da vizinha cidade de Rio Grande havia patrocinado a construção de seu Teatro Sete de Setembro, a burguesia pelotense enriquecida com o comércio do charque empenhou-se na edificação do Sete de Abril. Ambos eram então teatros elitistas, erguidos pela e para a burguesia citadina, semiprivados, onde cada família elegante possuía seu camarote, a platéia era diminuta e as galerias inexistiam. (In: Jornal Ostensor Brasileiro, *Rio de Janeiro, v.1, 1845-1846, p. 66. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.)*

Como aconteceu em Rio Grande, foi a elite da cidade de Pelotas enriquecida pela indústria do charque, e não os cofres públicos, quem financiou o teatro. Sua construção deu-se igualmente a partir da constituição de uma sociedade dramática particular, formada em 1831. Esta instituição, por meio da venda de títulos acionários, comprou um terreno no perímetro central da cidade (em face da atual Praça Coronel Pedro Osório) e fez erguer o prédio. O estilo de sua fachada era também transitório, marcando a passagem do luso-brasileiro ao neoclassicismo, fenômeno este observado na arquitetu-

ra civil dos principais edifícios públicos brasileiros construídos após a introdução do novo modelo francês no país, em 1816. Internamente, apresentava sala dos espectadores à italiana.

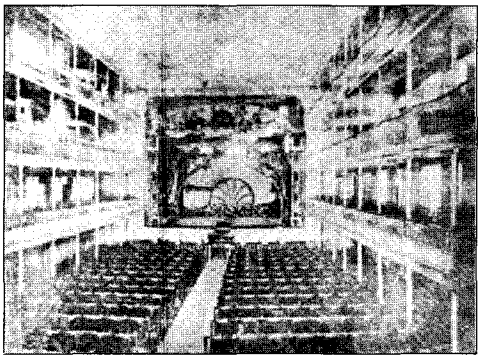


Fig. 11 – Interior do Teatro Sete de Abril em finais do século XIX. (Memorial Theatro Sete de Abril, Pelotas.)

O surgimento dessas duas casas de espetáculos animou sobremaneira as artes do espetáculo em Rio Grande e em Pelotas, e uma série de sociedades dramáticas particulares foi surgindo. O jornal rio-grandino *Propagador da Indústria Rio-Grandense* (1833) lembrava aos grupos amadores que iam florescendo sua elevada missão educativa, recomendando a boa escolha das peças encenadas, conforme se pode ler neste trecho: "O fim primário das representações dramáticas não é o outro senão o aperfeiçoamento da Moral." Daí o grande sucesso que o melodrama e o teatro realista obtiveram no Brasil novecentista. O teatro deveria educar a sociedade, colaborando em seu desenvolvimento, civilizando-a. Este desejo de se instruir é perfeitamente característico do estado de espírito da nascente burguesia brasileira, que descobria as necessidades da vida mundana. Outra característica deste público é a preocupação com a moralidade dos espetáculos. Nesta mesma edição o periódico supracitado defende particularmente a idéia de que os conjuntos artísticos tinham que evitar em suas representações os ditos picantes ao "belo sexo" pois eles "ferem a sua delicadeza, o que importa poupar, e abatem o sentimento de sua dignidade, que cumpre conservar e promover".

Mas deve-se ter presente que o gosto pelo teatro declamado apontado estava muitas vezes mais relacionado ao gozo do prazer coletivo, do estar em sociedade, do divertimento em boa companhia,

dos ensaios, da organização dos espetáculos, dos aplausos, do que a um verdadeiro fruir da arte dramática. Freqüentemente, a paixão pelo teatro, a verdadeira emoção dramática, apresentava uma posição secundária.

Outro aspecto importante a ser observado é que o público desses teatros, assim como aquele observado na Casa da Comédia em fins do século XVIII, apresentava uma grande homogeneidade. Se no primeiro período de sua existência, o singelo teatro porto-alegrense se beneficiou da freqüência de um público essencialmente popular, o Sete de Setembro e o Sete de Abril gozaram de um auditório aburguesado. Um público coeso que compartilhava, em geral, os mesmos interesses, gostos, preconceitos, maneiras de pensar, sentir e agir. Membros de uma elite citadina e de elementos da classe média egressos dos saraus semiprivados que, com o desenvolvimento da vida social e do comportamento cortês, passaram a exigir novos espaços de sociabilidades e cultura. Segmentos sociais privilegiados que, pouco a pouco, voltaram-se aos teatros, mas que desejavam permanecer entre seus pares, entre gente de "boa companhia". Nestes teatros semiprivados, construídos pelas elites e para seu benefício, as camadas mais populares não eram bem-vindas. Todavia, na segunda metade do século XIX, a urbanização crescente, a imigração européia, o aumento demográfico e, sobretudo, a industrialização, alteraram progressivamente essa situação e as camadas populares fizeram entrada nesses espaços outrora seletos.

O público teatral desta primeira metade do Novecentos é, então, restrito. As sociedades dramáticas particulares eram também formadas, majoritariamente, por elementos das classes aburguesadas das sociedades locais. Diferentemente do século XVIII, a presença feminina é uma constante nos camarotes. As mulheres ainda não desceram à platéia, mas já gozavam de uma posição determinante no público. O teatro tornava-se um espetáculo cada vez mais procurado pelas famílias burguesas. E aqui cabe referir que durante o Império, a principal clientela dos literatos e dramaturgos era justamente a elite das casas-grandes rurais e dos sobrados urbanos. Daí decorria o interesse dos homens de letras em agradar ao público que o sustenta-

va. Uma clientela, em verdade, fácil a distrair. Um auditório menos turbulento que aquele dos finais do século XVIII; mas igualmente inocente, visto que compartilhava do prazer pelo espetáculo visual, do gosto pelo movimento e pela ação, pelas emoções fortes. Pouco exigente, sem grandes pretensões artísticas; as nuanças e sutilezas lhe escapavam. O prazer dramático era elementar e estava ligado à curiosidade do que iria acontecer em cena. Público quase desprovido de preocupações estilísticas, mas... extremamente moralista! Uma assistência europeizada; pedante e esnobe, que desprezava o gosto "pervertido" do povo. Um público cuja linguagem e comportamento desenvolvidos nos saraus deveriam ser encontrados nas representações teatrais. Era então esta classe que impunha seus gostos e modelos estéticos nos teatros sulinos neste período. Sob o patrocínio da burguesia urbana emergente o teatro transformou-se no maior centro de divertimento e lazer do século XIX.

Assim, neste período, o teatro servia, especialmente, aos privilegiados da cidade; aos elementos de posses: pecuaristas, charqueadores, grandes proprietários rurais, burgueses, pequenos burgueses e às camadas superiores da classe média: professores, políticos, advogados, médicos... Este grupo elaborou tanto para o teatro quanto para o conjunto da vida social, suas práticas, seu código de bom-tom, suas conveniências, seus padrões, em consonância com modelos culturais da burguesia européia, aos quais seus membros aderiam. A freqüência ao teatro constituía-se num sinal de mundanidade e os espetáculos destinavam-se às classes privilegiadas, um grupo poderoso e coerente em seus gostos e aspirações.

No imaginário das elites dirigentes e das camadas ascendentes da sociedade urbana brasileira novecentista a concorrência aos teatros – mas igualmente às óperas, salas de concertos musicais e congêneres – era entendida como condição indispensável à vida moderna, urbana e civilizada, que se pretendia alcançar e cujos referenciais remetiam à Europa burguesa e suas formas de sociabilidades. Para além de sua função de divertimento, os teatros eram vistos como instrumentos ao aprimoramento civilizacional, sinônimos de progresso e lazer instrutivo. A afluência a esses espaços apresentava-se,

outrossim, como um indicador de bom gosto e de elevado *status* social fundamental às camadas emergentes tão carentes de símbolos de prestígio e de afirmação de sua identidade. Para a burguesia, o ato de marcar presença nos teatros correspondia a uma espécie de legitimação e reconhecimento social; um ritual que fazia parte do sistema de coesão desta minoria privilegiada; uma prática social de fixação de sua identidade enquanto grupo mandatário facilmente identificado nos teatros conforme o espaço que ocupava: rigorosamente os camarotes e as frisas, não se misturando às camadas populares que se distribuíam pela platéia. Para esta classe, ir ao teatro era uma atitude pública e ostentatória.

Se no sul da Província de São Pedro a incipiente vida teatral regozijava-se com os novos edifícios, em Porto Alegre a decadência reinava na Casa da Ópera. Com o encerramento de suas atividades em 1834, a capital ficaria desprovida de teatro. Esta situação prolongou-se por quatro anos quando, em 1838, organizou-se a Sociedade Dramática Particular que promoveu, por conta própria, a compra de um terreno à Rua de Bragança (hoje, Marechal Floriano) e nele fez edificar um novo teatro destinado, sobretudo, às necessidades de vida social de seus associados e às representações teatrais dos mesmos. Tal como havia acontecido nos princípios deste decênio nas cidades de Rio Grande e Pelotas, frente à inércia e dificuldade do poder público em promover divertimento, lazer e cultura, a burguesia local tomava para si a liderança da empreitada e executava os projetos. Nasceu desta maneira o Teatro D. Pedro II, construído por amantes da arte dramática pertencentes à "boa sociedade" local e para seu deleite (HESSEL, 1999:19).

Foi então em pleno decurso da Revolução Farroupilha (1835-1845) que Porto Alegre ganhou seu novo teatro. Todavia, segundo Damasceno, o Pedro II não passava de "um medíocre pavilhão de alvenaria, de fachada desenxabida e instalações precárias, mal grado a espaçosa platéia [...] e as duas [ou três?] ordens de camarotes" que dispunha (DAMASCENO, 1956:20). Mais modesto que os teatros de Rio Grande e Pelotas, o D. Pedro II refletia a riqueza da elite porto-alegrense, nesta época, menos opulenta que suas congêneres do sul

da Província enriquecidas com o comércio da produção saladeira. Apesar das precárias instalações, foi este teatro que assegurou ao público citadino os espetáculos na capital do RS entre os anos de 1838 e 1857, sem possuir concorrentes.

No Teatro D. Pedro II apresentaram-se, de tempos em tempos, algumas companhias e artistas forasteiros. Foram, entretanto, os grêmios locais que mais freqüentemente ocuparam seu palco, destacando-se além da Sociedade Dramática Particular, sua proprietária, um outro conjunto formado por amadores da cidade: a Teatral Rio-Grandense.

Peças de fundo folclórico lusitano, pastorais, estavam praticamente ausentes desses teatros edificados na década de 1830. Alguns entremezes ainda sobreviviam. Tragédias e comédias neoclássicas francesas eram raras. As programações giravam em torno de dramas e comédias românticos e melodramas europeus, certos autores nacionais e regionais; farsas; leves cenas jocosas de larga voga em Portugal e na Corte; trechos de ópera italiana. Registra-se também uma série de atrações lúdicas: números de magia, espetáculos de marionetes, instrumentistas exóticos, números de proeza (engolidores de espada, comedores de fogo, contorcionistas...), algumas companhias de variedades... Atrações bem ao gosto popular, mas em conformidade com a moral burguesa.

Esses teatros construídos pelas elites citadinas marcam o triunfo da burguesia sul-rio-grandense. Neles observava-se público pouco imaginativo, hostil a toda aventura grandiosa, apreciador de fórmulas doces, preocupado com a moralidade pública e comportamentos adequados. O teatro era visto como um local familiar que deveria ser preservado de toda degradação moral.

Se a documentação até agora encontrada revela que no século XVIII somente Porto Alegre, Rio Pardo e Rio Grande parecem ter se beneficiado de casas de espetáculos (as Casas da Ópera), durante a primeira metade dos Novecentos, outras cidades do RS passaram a possuir teatros: Pelotas, Bagé, São Gabriel, Piratini, Jaguarão e Triunfo. Em Rio Grande e em Porto Alegre novas casas do gênero foram erguidas neste período. Se várias localidades da região já

possuíam seus teatros, devo salientar que a maior parte deles eram construções precárias, galpões adaptados aos espetáculos, freqüentemente em madeira e que não resistiram ao clima úmido do sul do país. É correto então afirmar que por grande parte do século XIX – e até 1858 quando se ergueu em Porto Alegre o imponente Teatro São Pedro – foram os teatros Sete de Setembro, de Rio Grande (1832) e Sete de Abril, de Pelotas (1833) aqueles que apresentaram as melhores condições às práticas cênicas na Província.

Os teatros da segunda metade do século XIX

Em finais da década de 1850, a imperial Província de São Pedro do Rio Grande do Sul passou a contar com mais uma importante casa de espetáculos. Precisamente em 27 de julho de 1858, Porto Alegre recebeu um teatro à altura da capital regional e orientado pela divisa "Recreação e Instrução". Inaugurou-se o elegante São Pedro, construído entre 1850 e 1858 com apoio financeiro governamental.

O projeto externo do Teatro São Pedro foi encomendado a arquitetos da Corte. O edifício neoclássico planeado estava incluso num conjunto arquitetural que deveria ser instalado à Praça da Matriz, composto por dois majestosos prédios concebidos no mesmo estilo. A influência do modelo francês é notória na perspectiva e na simetria das construções: O Teatro São Pedro, à esquerda, e a Casa da Câmara, à direita, que harmonizavam com uma fonte igualmente neoclássica instalada ao centro do logradouro. Forjava-se assim uma ambiência greco-latina no coração de Porto Alegre. Ambas construções situavam-se face à Igreja Matriz, à Capela do Divino Espírito Santo, ao Palácio do Governador e próximas à Sociedade Bailante, edifícios que circundavam a praça principal da capital sulina – local carregado de símbolos: poder, religião, sociabilidades e cultura.

Ao arquiteto alemão Georg Karl Phillip Theodor von Nornann deve-se a organização interna do teatro. Com capacidade para receber cerca de 750 pessoas, a sala dos espectadores possuía grande platéia, duas ordens de camarotes e galerias. O edifício gozava de salões de desafogo e uma pequena sacada sobre as arcadas de sua entrada principal que permitiam o circular do público. Deve-se destacar que

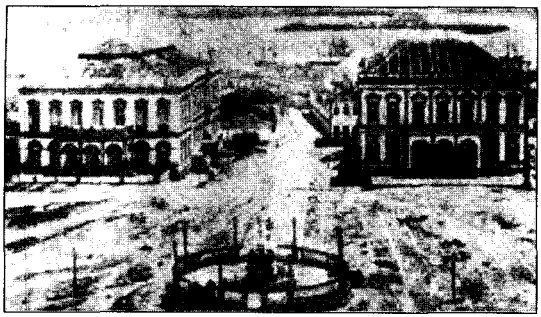


Fig. 12 – Nesta foto da década de 1880 vê-se o Teatro São Pedro (1858) à esquerda, a Casa da Câmara (1864) à direita e, em primeiro plano, o antigo chafariz com personagens da mitologia greco-romana. O conjunto formava uma harmoniosa perspectiva neoclássica, seguindo o modelo francês inaugurado no país em princípios do século XIX. (Instituto Histórico e Geográfico do RS, Porto Alegre.)

diferentemente dos outros teatros do sul da região aqui já analisados, o São Pedro foi inaugurado com um espaço permanente destinado a acolher um público popular: as galerias.

O prédio do novo teatro impressionava tanto por sua aparência externa quanto por sua decoração interna. Segundo o viajante alemão Avé-Lallement, o São Pedro apresentava-se como "o edifício mais esplêndido de Porto Alegre e, sem dúvida, vistoso demais para a capital de uma simples Província" (AVÉ-LALLEMENT, 1980:126). Uma construção diferenciada daqueles pequenos teatros luso-brasileiros e que se destacava, sobremaneira, no conjunto arquitetônico da cidade. Destarte, o São Pedro foi um dos primeiros e paradigmáticos edifícios que divulgaram o estilo neoclássico francês do extremo-sul do Brasil.

Tanto na Europa como no Brasil, o edifício teatral neoclássico corresponde à ascensão econômica e cultural da burguesia comercial e industrial. No caso nacional, eles são bem maiores e confortáveis que o tipo luso-brasileiro que o antecede, destacando-se na paisagem urbana e geralmente instalados em face de uma praça. A busca do luxo na decoração interna é igualmente uma de suas características mais marcantes, aliada à referência freqüente à mitologia greco-latina.

Em 1866 o Teatro São Pedro foi incorporado ao patrimônio público do RS. O governo regional retomava para si a responsabilidade

de garantir à população a manutenção dos espetáculos como o fizera outrora nos finais do século XVIII. Como já foi visto, os principais teatros novecentistas até aqui enfocados foram, todos, edificados pela iniciativa privada. À Casa da Ópera de Porto Alegre o governo provincial havia financiado suas reformas, em 1805, mas este auxílio não implicou sua encampação como se deu com o São Pedro.

Aliás, desde os finais da Revolução Farroupilha, os governantes vinham se pronunciando por um teatro público na capital sulina. Em 1846, o Conde de Caxias havia se dirigido à Assembléia Legislativa, defendendo a idéia de que Porto Alegre necessitava "de um teatro público, pois o único que existia, de uma Sociedade de amadores [o D. Pedro II] era mui pequeno e tão mal construído que não podia durar muito" (RELATÓRIO, 1846). No ano seguinte foi a vez do novo Presidente da Província, Soares Andréa, de igualmente discutir na Assembléia esta necessidade. O termo encaminhado à instituição desenvolve a idéia de que "o teatro desta capital deve ser do Governo", pois assim o poder público poderia assegurar os preços dos espetáculos. A análise deste documento revela as preocupações do executivo em garantir o acesso de diversas camadas da população ao teatro, através do controle dos valores dos ingressos cobrados. Sendo os teatros privados, o governo não intervinha no preço do aluguel solicitado às companhias e aos artistas que neles se apresentavam. Tampouco nos valores estabelecidos às diferentes localidades. Por vezes os preços dos espetáculos eram tão elevados que um empregado do comércio tinha dificuldade em adquirir um ingresso na platéia do Teatro D. Pedro II. Desta feita, o esforço dos governantes locais, principiado nas duas décadas anteriores, efetivou-se no decênio de 1860.

Com a construção do São Pedro, Porto Alegre passou a integrar-se mais participativamente nos roteiros das companhias artísticas itinerantes que circulavam pelos palcos sulinos, dando grande impulso às atividades teatrais na região. Com o sucesso da nova casa de espetáculos, o então já centenário Teatro D. Pedro II entrou em progressiva decadência. Suas atividades mantiveram-se, entretanto até 1871, sendo posteriormente demolido.[2]

Igualmente à capital, outras cidades do interior da Província de São Pedro construíram, a partir da década de 1850, seus teatros: Itaqui, Santana do Livramento, Dom Pedrito, Quaraí, Alegrete, Santa Maria, Uruguaiana e Cachoeira do Sul. Algumas cidades que já possuíam teatro inauguraram novas casas do gênero: Bagé, Rio Pardo, São Gabriel e Triunfo. Deve ser referido também a existência de vários "teatrinhos" de dimensões modestas e instalações precárias pertencentes às sociedades dramáticas particulares existentes em quase todas as localidades do RS. Este decênio foi marcado igualmente pelo surgimento de grandes teatros na Região Platina: o Teatro Solis, em Montevidéu (1856), e o Teatro Colón, em Buenos Aires (1857).

Em verdade, foi a partir dos meados dos Novecentos que o RS passou a atrair sistematicamente a atenção das companhias artísticas itinerantes, brasileiras e européias. Neste período intensificaram-se nos palcos regionais as apresentações de conjuntos líricos, dramáticos, ligeiros, companhias de variedades, companhias de marionetes, músicos... Enfim, uma série de atrações em vários gêneros. O Ciclo do Charque e o comércio marítimo de exportação e importação registrados no sul da região dinamizaram a economia gaúcha e transformaram o RS num interessante mercado consumidor de divertimentos. O desenvolvimento da industrialização na Província e o crescimento de Porto Alegre nas últimas décadas do século intensificaram este fenômeno.

O acesso ao RS dava-se, sobretudo, através da navegação da Laguna dos Patos e dos rios da região. Por via terrestre a locomoção era morosa e se fazia pelo sistema de diligências. Assim, a principal forma de contato da província com as demais regiões do império e com o exterior realizava-se, sobretudo, através do porto da cidade de Rio Grande. Situada na embocadura da Laguna e possuindo o único porto marítimo sulino, Rio Grande se constituía, com freqüência, no primeiro núcleo urbano gaúcho visitado pelos elencos artísticos procedentes da Corte ou da Região Platina. Encerrada a temporada nesta cidade, as companhias subiam a Laguna para exibirem-se em Pelotas e em Porto Alegre. Singravam igualmente o rio Jacuí, atingindo a cidade de Rio Pardo ou dirigiam-se ao sul, através do canal

São Gonçalo e da Lagoa Mirim, alcançando Jaguarão localizada na fronteira com o Uruguai. Por vezes, as companhias iam diretamente a Porto Alegre e após apresentarem-se na capital freqüentavam os palcos de Pelotas e Rio Grande, especialmente.

Montava-se desta feita um roteiro artístico que interligava o RS e os teatros de suas principais cidades às casas de espetáculos da Região Platina e/ou do Rio de Janeiro. Observa-se também que os teatros sulinos compartilhavam, constantemente, das mesmas companhias artísticas e apresentavam programas semelhantes.

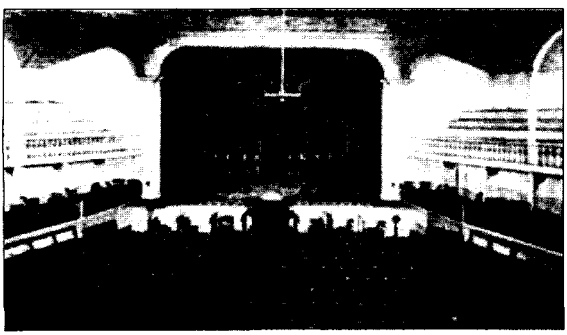
Se é bem verdade que a vida teatral brasileira era mais intensa na Corte que nas Províncias deve-se ter presente que grande parte das capitais regionais – assim como outras cidades menores – possuíam seus teatros, onde grupos amadores locais e companhias artísticas nacionais itinerantes realizavam espetáculos. Neste último caso os artistas eram quase sempre contratados no Rio de Janeiro o que fazia com que os repertórios apresentados nos teatros provincianos fossem semelhantes – por vezes idênticos – àqueles dos teatros da capital do Império. Importante enfatizar que várias companhias européias que realizavam temporada na Corte apresentavam-se também nos teatros das Províncias. Desta maneira tanto os teatros do RS quanto aqueles das regiões Norte ou Nordeste do país reproduziam, em parte, a vida teatral fluminense.

Acentuando o caráter mundano adquirido pela função teatral dos Novecentos, o público freqüentador desses ambientes passou a exigir maiores espaços para reunir-se e fazer vida social. Neste sentido, os edifícios dos teatros Sete de Setembro, de Rio Grande e Sete de Abril, de Pelotas passaram por reorganizações espaciais, modificando-se ao longo deste século, objetivando satisfazer às novas necessidades de um espetáculo social. Foram criados salões, terraços, *fumoirs*. No Sete de Setembro, por exemplo, entre os anos de 1865 e 1867, realizaram-se significativas reformas: construção de dois corpos avançados na fachada recuada ao alinhamento das casas contíguas, reduzindo o amplo átrio ao ar livre existente em proveito do surgimento de dois salões, ambos possuindo terraços e onde os espectadores poderiam circular nos intervalos e "gozar da brisa refri-

gerante em dias calorosos". Já nas últimas décadas do Império, esse teatro recebeu uma nova fachada de inspiração neoclássica e completamente alinhada às casas vizinhas. Sobre os antigos corpos avançados e o átrio reduzido, construiu-se um confortável salão com cinco janelas.

Importante centro comercial do RS, a cidade de Rio Grande vivenciou, a partir da década de 1870, a instalação das primeiras indústrias da Província. Neste mesmo período, a vida teatral local foi ampliada com a construção do Anfiteatro Albano Pereira e, no decênio seguinte, com o surgimento do Politeama Rio-Grandense, ambos espaços teatrais populares. O primeiro deles foi inaugurado em 1876; num circo-anfiteatro em madeira e que teve existência de oito anos, instalado ao lado do Mercado Público em zona central da urbe. Ele foi, em verdade, substituído pelo Politeama Rio-Grandense, que pertencia ao mesmo proprietário. Esta nova casa de espetáculos foi inaugurada em 1885, apresentando-se como a mais ampla do gênero na cidade, e um dos maiores teatros populares da região.

Voltado para um público popular – e, portanto diferente daquele do Teatro Sete de Setembro –, o prédio em alvenaria e arquitetura simples do Politeama Rio-Grandense destacava-se na paisagem urbana muito mais por suas grandes dimensões do que por seus atributos estéticos. Em sóbrio estilo eclético utilizava-se de elementos neoclássicos na composição de seus volumes. Alinhado ao correr de casas, possuía dois pequenos pátios gradeados aos lados.



Figs. 13 e 14 – Vista interna do palco, platéia, camarotes (frisas) e galerias, em finais do século XIX, e aspecto externo do edifício do Politeama Rio-Grandense, de Rio Grande em 1889. (In: Biblioteca Rio-Grandense – Rio Grande do Sul.)

A sala dos espectadores do Politeama apresentava formato octogonal, possuindo platéia, uma ordem de 20 frisas e galerias com cinco degraus de assento. As grandes proporções da platéia e das galerias aliadas à singeleza na decoração interna da sala revelam a amplitude social dessa casa de espetáculos.

Possuindo capacidade para 1.600 pessoas, ela destinava-se também às atividades circenses. Retirando-se as cadeiras corridas da platéia, esta se transformava em picadeiro e a casa funcionava somente com as frisas e as galerias. Esse procedimento também era adotado por ocasião do Carnaval, quando o teatro albergava os bailes públicos da cidade. Com o Politeama, Rio Grande passou a contar com duas boas salas de espetáculos.

Nesta mesma época, em agosto de 1886, o Teatro Sete de Setembro transformava completamente sua última ordem dos seletos camarotes em populares galerias. Os 16 camarotes da 3ª. da ordem, com capacidade para receber cerca de 100 espectadores, cederam lugar à galerias, comportando 300 pessoas.[3] A urbanização e a industrialização de Rio Grande criaram uma nova dinâmica social que determinou a reorganização espacial do elitizado teatro burguês da década de 1830. O Sete buscava assim adequar-se à nova realidade social e à concorrência imposta pelo Politeama Rio-Grandense, proporcionando um maior acesso do grande público a seus espetáculos. Processo semelhante foi registrado no Teatro Sete de Abril, de Pelotas.

Com o crescimento urbano e a estruturação da vida teatral no RS durante a segunda metade dos Novecentos, pulularam uma série de sociedades dramáticas particulares em diferentes cidades da região. Várias delas possuíam inclusive sede própria, os chamados "teatrinhos particulares". Esses espaços eram salões com pequenos palcos e algumas cadeiras ou bancos corridos para a assistência. Distantes das funções comerciais das grandes casas de espetáculos sempre preocupadas em agradar o público burguês que as sustentavam, esses modestos palcos constituíam-se em importantes espaços de expressão da sociedade sulina. Eles serviam aos amadores locais; estavam abertos aos talentos dramáticos da cidade, a criticar a classe dominante, divulgar novas idéias como a abolição da escravatura, o regime republicano, a luta de classes, a cultura operária, etc.

Nos grandes teatros sulinos da segunda metade do século XIX – assim como naqueles das primeiras décadas já analisados –, uma significativa parcela de seus freqüentadores era formada por membros da burguesia comercial (e agora também industrial), proprietários rurais, e de certos segmentos superiores da classe média urbana: professores, profissionais liberais..., um público conservador e necessitado de prestígio, que considerava sua presença nos camarotes como uma exigência social e exaltava o respeito às antigas formas artísticas. Público moralista e que conferia uma acentuada importância à família e ao dinheiro. Os espetáculos por ele prestigiados estavam em conformidade com seus interesses. Em termos dramáticos, era a época do realismo teatral, de grandes personagens femininas: da mãe de família e da filha devotada à cortesã elegante, destrutiva e desgraçada. Se socialmente as mulheres possuíam um papel reduzido na sociedade brasileira de então, elas se vingavam na dramaturgia, na literatura, na música, constituindo-se no principal público das letras e artes. Nas salas de espetáculos era o auditório feminino que dava o tom e é, sobretudo, a este auditório que os autores deveriam satisfazer.

Se é certo que os grandes teatros possuíam várias localidades (camarotes e frisas, platéia e galerias) deve-se enfatizar que era o público elegante dos camarotes e das frisas quem garantia os principais ganhos dos empresários teatrais e das companhias e artistas. Era então majoritariamente para esta assistência abastada que os espetáculos nesses teatros eram organizados. Se o público popular da platéia e das galerias assistia amiúde aos espetáculos propostos – e até mesmo neles interferia –, é importante ter claro que o gosto teatral que prevalecia era o daqueles espectadores instalados nos camarotes e frisas. Um público europeizado em suas preferências e escolhas, e sempre ávido por novidades cênicas que faziam sucesso nos teatros do Velho Mundo; de dramas românticos e realistas europeus até alegres e corrosivas operetas francesas. Tudo, é claro, sem ferir a "moral e os bons costumes" da Província. Um público que valorizava sobremaneira a cultura européia, freqüentemente em detrimento das obras e dos autores brasileiros.

Todavia, com o desenvolvimento das cidades, com a industrialização, com a imigração, com a abolição da escravatura, com o surgi-

mento do proletariado, com o crescimento da classe média urbana, alterou-se lentamente esta situação e os teatros passaram a dispensar maior atenção ao gosto deste novo público que aumentava rapidamente, enchendo os circos, as cavalhadas, as touradas, os cosmoramas, os politeamas... e mais tarde os cinemas, enriquecendo os empresários desses divertimentos populares. Esta mudança de mentalidade – apontada pela elite como "decadência da arte" frente à "depravação do gosto" – colocou em evidência os espetáculos nacionais e dentre eles, a comédia de costume e as revistas musicadas. Desta feita, os programas populares passaram a conviver mais perto com o gosto europeizado da burguesia brasileira. Se bem que este fenômeno remonte às últimas décadas do século XIX, ele será bem mais visível no século seguinte, consolidando-se nos decênios de 1920 e 1930, quando os espetáculos brasileiros, seguindo as tendências nacionalistas do período, se firmarão nos programas dos teatros sulinos.

Assim o público teatral do RS desta segunda metade dos Novecentos e, sobretudo aquele de seus últimos decênios, apresentava-se heterogêneo do ponto de vista pecuniário, da posição social. Seria, talvez, mais correto falar em públicos no plural: público dos camarotes e frisas, público da platéia, público das galerias. Públicos que compreendiam e sentiam de formas diferentes. Público diverso. Todavia, o público elegante e o popular compartilhavam certos gostos e aspirações comuns. Eram os gêneros de espetáculos e seus preços diferenciados que determinavam a presença majoritária, mas jamais exclusiva, de um grupo, ou de outro, no teatro. Se o público elegante e europeizado era afeito, sobretudo, aos dramas românticos e realistas europeus, aos concertos musicais, às óperas italianas, às operetas francesas, às zarzuelas espanholas; o popular preferia o repertório nacional de comédias de costume, revistas musicadas, burletas, além de uma série de gêneros lúdicos de puro divertimento: espetáculos de ilusionismo, bonecos articulados, números circenses, transformismo, números de variedades, etc. Deve-se ter presente, entretanto, que estas são somente preferências gerais, e que o gosto teatral não estava necessariamente atrelado à condição socioeconômica do espectador. Vários outros fatores agiam nestas escolhas.

Compreender como se operava o contato entre esses diferentes públicos que partilhavam seguidamente o mesmo espetáculo e a mesma sala – apesar de estarem rigorosamente separados – é tarefa difícil. Os poucos relatos que existem são concernentes ao público elegante, o que não permite determinar as verdadeiras relações estabelecidas entre eles.

E eis aqui uma diferença considerável se compararmos o público dos teatros brasileiros dos meados do século XIX com aquele observado em França no mesmo período. O público teatral francês estava agrupado segundo seus gostos, por teatro. Cada teatro destinava-se a um gênero teatral, beneficiando-se então de um público homogêneo, em termos de predileção (não de poder pecuniário!). Em termos dramáticos, por exemplo, isto implicava peças concordes aos interesses da assistência. Conforme demonstrou Maurice Descotes, o público que predominou nos teatros franceses durante o século XIX era o burguês. Era para ele que a maior parte dos dramaturgos do período escrevia. E uma vez alcançado sucesso nos teatros do Velho Mundo os textos eram rapidamente trazidos ao Brasil, onde a burguesia nacional apropriava-se de seus conteúdos e os autores da terra os tomavam por modelo de suas criações, adaptando-os às realidades do país. E este não foi um fenômeno restrito à dramaturgia, estendeu-se às demais artes do espetáculo assim como à música, à literatura, à arquitetura, às artes plásticas, etc.

A análise do público teatral sulino dos finais do Império revela que ele se apresentava muito mais heterogêneo do que aquele de épocas anteriores. Entretanto, buscava igualmente se divertir acima de tudo. Um público preocupado com a moral e com a defesa dos sentimentos nobres, mas também desejoso de prazeres cintilantes e superficiais. Uma assistência de gosto flutuante, que se deixava entreter sem dificuldades, mas de preconceitos bem determinados.

Em finais dos Novecentos surgiu uma arte até então completamente inédita: o cinema, que passou a competir com o teatro, conquistando o gosto popular. O cinematógrafo dos irmãos Lumière chegou ao Brasil e ao RS no último lustro do século, durante a primeira década no novo regime republicano. Se os exibidores ambulantes da

invenção utilizavam inicialmente qualquer salão para realizarem suas projeções, o estrondoso sucesso do aparelho e as exigências cada vez maiores das multidões que buscavam o entretenimento impuseram a necessidade de grandes espaços físicos. Assim, quase que naturalmente, os teatros já existentes constituíram-se nas construções que mais conforto e comodidade ofereciam à recente e muito lucrativa arte emergente do *fin-de-siècle*. Em curto espaço de tempo e em diversos países, teatros tradicionais renderam-lhe vassalagem, passando a albergar também a nova forma de diversão. Os teatros sulinos não foram exceções. Já na década de 1900 surgiram no Estado as primeiras salas de cinema permanentes.

O levantamento da programação artística dos teatros do RS durante o Segundo Império revela uma clara predominância da cultura européia em vários gêneros.[4] Ante ao exposto, deve-se ter presente que tanto a vida teatral brasileira quanto a sulina começaram a ser, verdadeiramente, organizadas neste período; numa época fortemente marcada pela valorização e "absorção criativa" de modelos culturais burgueses europeus. Esta presença estrangeira é, portanto, reveladora deste fenômeno decisivo na formação e na orientação da cultura brasileira: a europeização.

Considerando as ligações do extremo-sul com as demais regiões do país, estou convencido de que a programação acima referida é reveladora dos gêneros de espetáculos, obras, autores e artistas que marcaram época nos teatros das principais cidades brasileiras, e não somente nas gaúchas. Tenho claro que as cidades sulinas – no caso Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas – representam bem a realidade urbana brasileira à época. Como a maior parte das Províncias brasileiras, o RS encontrava-se na periferia dos grandes centros econômicos, políticos e culturais do país. Sua vida cultural não possuía a mesma intensidade e os brilhos do Rio de Janeiro, sede da Corte imperial; nem tampouco de São Paulo, capital enriquecida com a lavoura cafeeira e com a industrialização. Se nessas capitais da Região Sudeste eram várias as casas de espetáculos e florescente a vida teatral, elas eram exceções frente à situação observada nas demais capitais e principais cidades do país.

A análise dos programas apresentados ao público sul-rio-grandense durante a segunda metade do século XIX revela, no âmbito do teatro declamado, uma forte presença de traduções de textos românticos e, sobretudo, de realistas franceses, secundadas por criações do teatro português. A dramaturgia nacional respondia, sobretudo, pelas comédias de costume. Em verdade, como bem observou Roberto Faria, vai se formar um tipo de especialização no gosto dramático brasileiro novecentista: os dramas, as peças de teatro sério, serão importados, preferencialmente da França; o teatro cômico, produzido pelos escritores do país. Esta observação é corroborada pelo já referido levantamento das programações dos teatros sulinos no qual se alicerça parte deste artigo e de minhas pesquisas atuais.

As gerações de autores brasileiros influenciados pelo modelo francês buscavam compreender a burguesia do país a partir de seus atos, revelando aspectos negativos de sua conduta e procurando ditar regras de civilidade à sociedade nacional. Numa sociedade marcada pelo desejo de modernidade e civilização à européia como a brasileira do século XIX, as peças realistas francesas com seus personagens burguesamente trajados no melhor estilo parisiense ou londrino retravavam a sociedade moderna que o Brasil aspirava tornar-se. No imaginário do público teatral da época elas representavam o modelo de sociedade guiada pela ética burguesa, civilizada e moralizada que o Brasil deveria seguir. Desta maneira, o realismo tornou-se uma poderosa arma ideológica às questões que afligiam a intelectualidade brasileira. Se o Romantismo havia representado um modelo de sociedade estável como a do Segundo Império, com seu sistema homogêneo de autoridade, o Realismo correspondeu à sociedade fragmentada, marcada pela ascensão de novos atores sociais, pela intensificação das relações capitalistas e pelas discussões acerca da abolição da escravatura e do regime republicano.

O teatro de tese brasileiro teve, nos palcos do RS, os grupos amadores locais como um dos seus principais divulgadores. Enquanto as grandes companhias estrangeiras e as nacionais comprometidas com a comercialização dos espetáculos privilegiavam os repertórios europeus – então menos arriscados e mais rentáveis – os grupos lo-

cais garantiam espaço à dramaturgia brasileira e à sul-rio-grandense e estimulavam os novos talentos literários da terra. Obstante, eles cultivavam igualmente o teatro europeu, realizando várias traduções para o português e adaptações de peças mundialmente consagradas.

No teatro ligeiro musicado gozavam de grande prestígio as zarzuelas espanholas, as operetas francesas e em finais do século, as operetas vienenses conquistaram o gosto do público. As paródias brasileiras de operetas francesas e as revistas escritas por autores nacionais encontravam igualmente grande sucesso.[5] O teatro lírico era quase exclusivamente italiano e centrado no repertório romântico. O único operista nacional que mereceu destaque neste período nos teatros sulinos foi Carlos Gomes. A dança cênica respondia por algumas raras coreografias de páginas musicais eruditas e danças folclóricas, todas européias. Nos concertos e recitais de música erudita observo um repertório europeu eclético com compositores de diferentes períodos, escolas e nacionalidades, todavia, com destaque aos românticos alemães, seguidos dos franceses. Raras foram as criações musicais brasileiras executadas.

Imersa num contexto artístico eurocêntrico, a maior parte da produção teatral nacional crescia sob a influência de padrões estrangeiros. As manifestações mais genuinamente brasileiras teriam que aguardar o século XX – e, sobretudo a década de 1920 – para verdadeiramente se destacarem nos palcos do RS.

Também marcou a história dos espetáculos nos teatros sulinos durante o Período Imperial uma série de outras atrações, muitas populares: declamação, transformismo, espetáculo de bonecos (marionetes, fantoches, ventríloquos...), prestidigitação, números de proezas e raridades (engolidores de fogo, encantadores de serpentes, animais sábios, faquires, anões, gigantes, mulheres barbadas, anomalias as mais variadas...), crianças prodígio, espetáculos circenses, máquinas de imagens e ilusão ótica (cosmoramas, dioramas...). Embora várias dessas manifestações sejam mais correntes durante o Novecentos, elas não são singularidades deste século, chegando muitas a manterem-se vigorosas ao longo dos tempos, e mesmo na atualidade.

Notas

[1] O termo modelo aqui empregado relaciona-se à dinâmica do empréstimo, da reprodução, da transposição ou da rejeição do outro. Acredito na validade do conceito proposto por Fernand Braudel, onde modelo engloba dons e transferências de um lado; aceites, adoções, adaptações e rejeitos de outro. No Brasil, desde o último quartel do século XVIII o iberismo, como referência e modelo de civilização, começou a perder terreno para outras influências européias. A abertura dos portos em 1808 e o avançar do século, trouxeram ao país alguns impactos europeizantes não-ibéricos. Após a Independência, este processo intensificou-se e o Brasil passou a sofrer impactante influência da Europa Ocidental, triunfalmente burguesa e industrial, notadamente, das novas metrópoles mundiais: Inglaterra e França. Sob um novo tipo de colonialismo, difundiu-se "a fantasia de uma cultura franco-inglesa universal, a fantasia da Civilização", como disse o brasilianista norte-americano Jeffrey Needell (NEEDELL, 1993:207). O Brasil deveria integrar-se ao "Mundo Civilizado", à "Modernidade", ou seja, à Europa. O nacional deveria ser um desdobramento do geral, da Civilização e do Progresso. E acompanhar o Progresso significava alinhar-se a atualizados modelos econômicos, políticos, sociais, educacionais, artísticos, culturais, burgueses, europeus. Apesar da supremacia econômica da Inglaterra, a França, no decorrer do século XIX, era considerada o centro difusor da cultura ocidental. Sua ascendência sobre a colônia brasileira – indiscutível no domínio das artes, letras e filosofia já em fins do século XVIII – intensificou-se ao longo no Império, tendo seu ápice durante a Belle Époque. Apesar deste influxo europeizante, deve-se ter presente que o Brasil não pode ser apreendido como um triste pastiche, um eco neocolonial da Europa burguesa e industrial, onde tudo se copiava, nada se criava. Se é verdade que o país cresceu orientado por modelos estrangeiros e até reproduziu suas tendências, muitas são as singularidades da cultura nele produzida. As "importações" da Europa moldavam-se aos contextos da sociedade mutirracial e pluricultural brasileira, perdendo suas formas originais e adquirindo outras. Por europeização entendo o efeito do conjunto de modelos e influências que o Brasil recebeu da Europa – a partir do século XVI e até a Segunda Guerra Mundial, sobretudo – período este fortemente marcado pela ascendência européia sob o país. Se a europeização foi um processo contínuo, alguns pesquisadores preferem utilizar o termo europeização para nomear as influências que o Brasil recebeu de Portugal durante o Período Colonial e reeuropeização, europeísmo ou afrancesamento, àquelas advindas das relações estabelecidas com a Europa não-ibérica, burguesa e industrial, do século XIX e princípios do XX, notadamente as culturais francesas. Compreendo o fenômeno em sua totalidade utilizando simplesmente o termo europeização para ambas etapas, indiferentemente de seu caráter ser lusitano ou norte-europeu. Nesse momento me interesso, entretanto, pela europeização no sentido não-ibérico. Parto da idéia de que a forte presença da cultura artística européia observada nos teatros brasileiros – incluídos os sul-rio-grandenses – é reveladora do processo de absorção

de modelos culturais burgueses europeus pelo qual passou a sociedade e a cultura brasileiras a partir dos começos do século XIX ao qual está intimamente relacionada. A proposta de refletir sobre as manifestações européias apreendidas nos palcos e inserida no amplo e facetado curso da europeização do Brasil constitui-se num estudo de relações interculturais importante na compreensão da formação cultural do país (BITTENCOURT, 2004).

[2] Em diferentes épocas ao longo do século XIX, a capital gaúcha contou com vários teatros: o Variedades, o América, o Politeama Porto-Alegrense, o modestíssimo Félix da Cunha, entre outros.

[3] Nota-se que, desde, no mínimo, os finais da década de 1870 este teatro já vinha oferecendo algumas localidades a preços populares numa decorrência da transformação de alguns camarotes da 3ª ordem em galerias.

[4] Através de uma pesquisa documental realizada em jornais de época, coleções de prospectos de teatro, arquivos de teatros e bibliografia existente pude reconstituir boa parte das programações apresentadas nos principais teatros do RS, reunindo-as sob a forma de um Banco de Dados. Embora possua lacunas, este material dá conta de um período bastante amplo que se estende da segunda metade do século XIX até 1940. Cf. BITTENCOURT, Subsídios..., 1998.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Manuel Lopes de. *Notícia histórica de Portugal e Brasil.* Coimbra: Universidade de Coimbra, 1964.

ASPECTOS BRASILEIROS – Meados do século XIX. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 1937.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Viagem pela Província do Rio Grande do Sul* (1858). São Paulo: USP, 1980.

BABLET, Denis. *La remise en question du lieu théâtral au XXème siècle.* In: BABLET, Denis e JACQUOT, Jean (Orgs.). *Le lieu théâtral dans la société moderne.* Paris: Centre Nacional de la Recherche Scientifique, 1969, p. 15.

BITTENCOURT, Ezio. *Subsídios para o estudo da movimentação teatral no Estado do Rio Grande do Sul.* In: _____. Sob um olhar urbano, sociabilidade, cultura e teatro no Brasil Meridional. Porto Alegre : PUCRS, 1998. V. 2, 202 p. (Dissertação de Mestrado, Banco de Dados.)

_____. *Considerações sobre o tempo nos espaços teatrais.* GAUER, Ruth (Coord.) *Tempo/História.* Porto Alegre, Edipucrs, 1998, pp. 77-82.

_____. *Aspects du processus d'européanisation du Brésil et aperçu de la culture européenne dans les théâtres du Rio Grande do Sul* (XIXème siècle-1940). *Revue Euryopa.* Université de Genève, Genève:, n. 26, p. 91 – 116, 2004. Disponível também no site: www.unige.ch/ieug/ecole-doctorale.pdf.

_____. *O teatro ligeiro musicado no Brasil novecentista: uma análise dos palcos do Rio Grande do Sul.* In: *ArtCultura.* Universidade Federal de Uberlândia. v. 7, n. 11, pp. 21-36, jul-dez 2005.

_____. *Da rua ao teatro os prazeres de uma cidade.* Rio Grande: Editora da Universidade Federal do Rio Grande, 2007, 2ª ed., 418p. Ilustrado.

CORUJA, Antônio Pereira. *Antigualhas*: reminiscências de Porto Alegre. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1881.

DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX.* Porto Alegre: Globo, 1956.

DUVAL, Paulo. *Apontamentos sobre o teatro no Rio Grande do Sul e síntese histórica do Teatro Sete de Abril de Pelotas. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre, n. 97, pp. 37-65,1 trim. 1945.

ECHENIQUE, Guilherme. *História do Teatro Sete de Abril, de Pelotas* (1834-1934). Pelotas: Globo, 1934.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*: 1855-1865. São Paulo: Edusp, 1993.

HESSEL, Lothar. *O teatro no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: UFRGS, 1999.

LEÃO, Sebastião Afonso de. *Datas Rio-Grandenses.* Porto Alegre: Secretaria de educação e cultura, 1962.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

MAYER, Arno. *A força da tradição*: a persistência do Antigo Regime (1848-1914). São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical:* sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

O NOTICIADOR. Rio Grande, 7 dez. 1833.

OSTENSOR BRASILEIRO. Rio de Janeiro, v. I, 1845-1846.

PORTO ALEGRE, Augusto. *A fundação de Porto Alegre*. Porto Alegre: Globo, 1909.

RELATÓRIO. Governo Conde de Caxias, 1846. Instituto Histórico e Geográfico do RS, Porto Alegre.

RELATÓRIO. Promotoria da Fazenda do Continente do Rio Grande, 1780. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

SANMARTIN, Olyntho. *O teatro em Porto Alegre no século XIX*. In: CONGRESSO SUL-RIO-GRANDENSE DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA, 3, Porto Alegre, 1940.

Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade

*André Carreira**

Este texto é uma repercussão do trabalho de pesquisa de linguagem cênica de invasão da silhueta urbana que desenvolvo. A partir de práticas invasoras, isto é, do exercício de criação de espetáculos de rua que abordam o espaço da cidade não como cenografia, senão como dramaturgia, se constrói um olhar que repensa o procedimento cênico de encenação no teatro de rua. A premissa dessa pesquisa está apoiada na proposição de que a cidade e seus fluxos conformam uma base dramatúrgica.

Buscar procedimentos de criação que nascem da percepção de que a cidade impõe formas de uso social e, ao mesmo tempo, condiciona modos de operação da recepção permite pensar ações de ruptura que estejam sustentadas pela modulação de linguagens da cena.

O conceito que fundamenta esta abordagem é a de ambiente. Trabalhar com a noção do urbano não como mero projeto, mas sim como ambiente, implica uma percepção que observa os movimentos e deslocamentos da cultura e dos comportamentos que constroem aquilo que vemos como a cidade. Ambiente é o resultado da experiência cotidiana que se apropria do espaço que nasce como projeto, mas se deforma para alcançar uma organização que é sempre temporária. O ambiente se modula com uma durabilidade relativa, pois sua dinâmica interna sempre conduz a novas conformações.

Além da estrutura arquitetônica ou dos delineamentos urbanísticos, as dinâmicas sociais e culturais são o material que permitem pensar a cidade como tecido. É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dimensão geográfica, sua dimensão edilícia, seus fluxos e contrafluxos, sua textura política, que podemos considerar a fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos.

---

* André Carreira é professor da Universidade Estadual de Santa Catarina, Coordenador da Pós-Graduação em Artes e Pesquisador do CNPq, autor de *La Pasión en la calle: El Teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*, 2003.

Habitualmente pensamos o teatro de rua como um gesto, especialmente politizado, que elege o espaço aberto motivado por estímulos que dizem respeito mais ao *locus* do emissor do discurso cênico. O teatro de rua é, comumente, compreendido como um modo espetacular que busca este sítio da convivência pública, pois este seria o lugar de encontro com um público particular, um público popular. Esta noção enquadra o teatro de rua como uma submodalidade da cultura popular, e assim deixa de observar dimensões mais complexas que fazem parte do fenômeno do teatro na rua. Disso nascem olhares que não percebem o espaço da cidade mais do que como um sítio social. Não é usual perceber a cidade como linguagem. Conseqüentemente, muitos realizadores de espetáculos de rua não incorporam a multiplicidade de significados e significantes da cidade, e não incluem os fluxos urbanos na construção da linguagem cênica.

O teatro contemporâneo colocou em discussão o conceito de dramaturgia, abrindo novas perspectivas sobre o mais forte traço da tradição na área do teatro. Já desde os experimentos das vanguardas históricas, no início do século XX, a situação de privilégio do texto dramático sobre o espetáculo foi posta em crise. Mas os experimentos de Grotowski, do Living Theatre e de diferentes grupos jovens nos anos 60 aprofundaram abordagens que superavam a supremacia da dramaturgia que se manifestava sob a forma de um texto verbal.

A introdução no campo do teatro de noções de dramaturgia como uma escritura que pode estar instalada no corpo do ator, não apenas redefine a noção de ator, nos propõe repensar nossos conceitos com relação ao teatral. Neste sentido, refletir sobre as relações existentes entre as regras de funcionamento do espaço cênico, do espaço cultural e a construção de textos espetaculares nos espaços abertos da cidade é também pensar a idéia de uma dramaturgia do espaço.

Atualmente, trabalhamos com usos espetaculares da rua, que ampliam nossa compreensão da cidade como espaço do espetáculo. Se estávamos acostumados com posturas que buscam pequenos espaços da rua, ou das praças, para espetáculos que circunstanciam seus discursos como manifestação cultural popular baseadas na roda

de público, aparecem atualmente formas espetaculares que não se contentam com estar na rua, mas procuram incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado, subverter estes fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos.

Essa mudança de foco está associada à idéia do espetáculo como prática de invasão da cidade. Essa invasão é uma interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços.

A referência à idéia de 'invasão' não significa, necessariamente, uma menção a um ato de rebeldia, oriundo de grupos criadores marginais. A invasão, ainda que seja um gesto político, não nasce sempre impulsionado por uma motivação politizada claramente definida.

A tomada dos espaços da cidade por intervenções artísticas, produzidas por formas organizativas baseadas ou não em coletivos enfrentados com o *establishment*, sempre implica a criação de "estados de ruptura" do cotidiano.

Logicamente, a cidade pode ser pensada como um *continuum* de rupturas, o que criaria um paradoxo, pois estaríamos, ao mesmo tempo, reconhecendo a existência de quebras no cotidiano. Essas quebras, dado característico da urbe, ainda podem ser identificadas quando percebemos que as cidades se constituem a partir de zonas que se caracterizam cultural e socialmente. A funcionalidade destas zonas conforma núcleos que se articulam de diferentes formas entre si.

Assim, a intervenção artística insere na lógica funcional da cidade deslizamentos momentâneos que podem subverter procedimentos cotidianos. O cidadão comum, o usuário do espaço da cidade, estrutura rotinas que são importantes tanto para sua inserção nos usos sociais das cidades como para a construção de identidades. As linguagens artísticas que não estão diretamente relacionadas com o universo da publicidade, ou dos *mass media,* criam espaços de estranhamento com as rotinas das cidades, ainda que mais não seja, porque não reafirmam diretamente a lógica instrumental do capital.

As contradições sociais constituem um elemento-chave no processo de crescimento das cidades, e isso expressa os processos pelos quais o *establishment* se articula para conservar a ordem através da qual sua condição de dominação se mantêm. A ordem funcional do

capital pede espaços "limpos", "organizados" e "preservados", considerando as demandas operacionais do sistema de circulação de mercadorias. Dessa forma, se instaura uma lógica que deve, na medida do possível, esvaziar a silhueta urbana de seus sentidos mais autônomos que emergem das dinâmicas socioculturais. Velar os signos das contradições, ainda que seja circunstancialmente, e edificar projetos de simulacros conforma um procedimento ordenador, uma estratégia que se reitera permanentemente. Esta ordem não implica um ordenamento geral da cidade, um ordenamento social, mas sim em um discurso da ordem que estabelece o fluxo do consumo. Esse discurso da mercadoria espetaculariza a própria cidade como objeto, e conseqüentemente, o cidadão (DEBORD, 1990).

É interessante pensar as formas do teatro de rua e enquanto falas de resistência que ocupam o espaço urbano, propondo sempre ressignificações dos sentidos da rua, portanto, interferindo nos sentidos da cidade, no fluxo e lógica da espetacularização da vida. Das múltiplas formas de impregnação de sentidos pelas quais os cidadãos podem modificar o ambiente da cidade, as artes da rua representam uma ferramenta fundamental, pois o cidadão pode interferir na silhueta urbana a partir de sua leitura do texto urbano. Mas, além dessa relação de leitura que faz parte do diálogo cotidiano dos habitantes da cidade, a urbe espectacularizada representa um texto que pode ser lido como fala, como dramaturgia. Isso, mais que uma possibilidade para os criadores, é uma condição que pesa sobre a prática criativa da arte da rua.

O exercício da *performance* teatral na cidade não pode ignorar as falas da própria cidade, que se expressam pela articulação do desenho dos edifícios, das vias, de seus pontos nodais, bem como do fluxo e do repertório de usos sociais.

Quando um grupo teatral se lança à aventura da rua está criando um texto espetacular que tem uma trama relacionada com a dinâmica da cidade. A proximidade ou a distância com pontos nodais ou marcos urbanos representa a intensificação de diferentes aspectos do espetáculo e a formulação de significados. Isso implica dizer que o teatro de rua não pode ser interpretado sem que se considerem as relações existentes entre cena e zona urbana ocupada.

Nestas condições o teatro não poderá escapar das tensões de interpretação que vincularão fala cênica e espaço urbano. Por isso é possível dizer que estas relações se estruturam como um exercício de leitura da cidade como dramaturgia. A tomada de consciência desse fenômeno implica a reorganização de nossa noção de teatro de rua e de suas repercussões potenciais como discurso que irrompe no espaço vivencial das ruas. Se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre percebida como uma releitura da cidade. Isso significa utilizar a lógica da rua percebendo que o fluxo de energia dos usuários é fundamental na formulação das possibilidades de significação das performances teatrais invasoras.

Toda fala teatral que se instala na cidade propõe uma "desordem" que interfere nos fluxos centrais estabelecidos. Estes fluxos, mais institucionalizados ou mais informais, que definem percepções dos sentidos culturais da cidade, são objeto da intervenção dos discursos teatrais. Estes discursos deformam aqueles fluxos, construindo novos sentidos para a cidade, ainda que de forma provisória e fragmentada. "Desorganizar" o fluxo da rua através das linguagens teatrais é buscar a construção de Lugares (AUGÉ, 1994), pois implica a redefinição de relações existentes entre o cidadão e os espaços da cidade de modo a territorializar estes sítios, redefinido sentidos antropológicos ou relacionais. O ato de "tomar" a cidade é um claro posicionamento ideológico que se funda como declaração de direitos do cidadão sobre as normas do espaço público e de historização desse espaço.

É interessante poder pensar a presença extracotidiana do teatro na rua como um estímulo a uma desordem que se aproxima de projetos de Deriva (DEBORD, 1990). O ato que não se funda em sua utilidade, em sua potência de espetacularização segundo o olhar de Guy Debord.

Kevin Lynch, no seu livro de 1960 *A imagem da cidade*, observa que perder-se completamente talvez seja uma experiência bastante rara para a maioria das pessoas que vivem na cidade moderna (LYNCH, 1997). Essa dificuldade em perder-se do ordenamento de fluxos está relacionada com os processos de orientação característicos das cidades

contemporâneas, que buscam diminuir ao máximo as margens para o acaso e a deriva. O comportamento da deriva representa sempre uma ameaça às lógicas ordenadoras que, aparentemente, dão forma à cidade. Reconhecer a imprevisibilidade significa aceitar a possibilidade, ainda que momentânea, de uma completa inversão de papéis sociais, e até mesmo da desorganização da ordem estabelecida.

Segundo Marc Augé, a condição contemporânea da supermodernidade implica a existência dos Não-Lugares que se definem como lugares não relacionais e não históricos, isto é, não antropológicos. Espaços que não conformam identidades, mas que se oferecem como simulacros do paraíso capitalista, por isso não definem pertinências e apenas implicam compromissos com o próprio consumo. O Não-Lugar representa um sítio que não é mais que uma zona de consumo que opera sem construir nenhuma idéia de território e de identidade (AUGÉ, 1994).

A lógica da globalização interfere na construção dos sentidos da cidade e instala espaços que se organizam mediante os mecanismos dos Não-Lugares; assim se dá a expansão dos *shoppings centers, malls,* hipermercados, bairros privados e todas as formas urbanas que se pretendem limpas e imunes às agudas contradições de nossa sociedade. Estes espaços se caracterizam por oferecer cenografias que representam a auto-imagem do sistema como marco do consumo. A própria cidade, como um todo, parece submetida a um tratamento que amplia os espaços de fruição do consumo em detrimento dos lugares relacionais. Em contraste com estas tendências o fenômeno teatral, por sua natureza vivencial, presencial e artesanal implica a possibilidade de resistência a estes processos de homogeneização dos espaços.

É frente a essa condição que devemos observar o funcionamento das propostas teatrais que podem ser definidas como "invasoras". Estas formas espetaculares são propostas que rompem com vários procedimentos tradicionais do teatro. Isso é claro no que diz respeito à disponibilidade do espaço urbano, que poderia ser considerado como o "cenário". A cidade não está disponível para as seqüências de ensaios que todo ator e diretor desejam. Assim, se coloca um desafio para o processo criador. Não há preparação – ensaio – que possa res-

ponder, do ponto de vista da tarefa interpretativa, a todas as variáveis que necessariamente funcionarão no momento da "invasão". Conseqüentemente, o trabalho do ator que se prepara para "invadir" não deverá supor a plena realização no projeto dos ensaios, mas construir um instrumental que se defina pela capacidade da adaptabilidade.

Este processo incompleto gerará lacunas na dramaturgia do ator que somente poderão ser completadas no próprio jogo franco da representação. Pode-se dizer que este ator-invasor, antes de levar para a rua uma profunda e sólida construção, deverá portar uma estrutura flexível cujo eixo estará preparado para a tarefa da invasão.

O diretor russo Vsevolod Meyerhold construiu o seguinte gráfico para explicar o funcionamento do teatro: autor – diretor – ator – espectador. Essa linha que parte do pré-texto dramático para chegar à relação ator/público vê nesta relação com a audiência a síntese final e fundamental do teatro. Na dramaturgia do espaço urbano, a partir do processo de representação "invasora" – na qual o ensaio já se confunde com o espetáculo –, seria necessário elaborar um gráfico que representasse a operação de mediação simbólica da cidade no ato da realização dos intercâmbios entre o ator e o público. Dessa forma seria obtido o modelo "ator – cidade – público."

Isso sugere a necessidade de repensar o ator, sua técnica e seu lugar nas operações criativas do teatro. O diálogo com a silhueta da cidade exige que o ator cruze a fronteira de uma interpretação que esteja fundamentada em noções que supõe uma marcada interioridade do personagem. Este ator está convocado a fazer de seu ato representacional uma experiência de outra ordem que mais se aproxima das dimensões do jogo, no qual coexistem os elementos técnicos da interpretação com uma vivência que dialoga com a incerteza própria do espaço. Podemos supor então a presença de técnicas muito diversas. Desta forma, reconhecemos elementos acrobáticos, circenses, improvisacionais, bem como uma ampla variedade de técnicas que também contemplam formas populares de expressão, sem supor que este tipo de teatro se conforma necessariamente dentro de uma teatralidade de tipo popular.

O elemento de risco é um componente recorrente no exercício de apropriação da cidade. Em primeiro lugar, porque este é um sítio

no qual está presente uma série de riscos para a vida e integridade física das pessoas. Ainda quando os riscos dizem respeito mais ao imaginário e respondem a uma tensão que parece típica de nossas cidades estes compõem uma percepção de uma condição fundamental do urbano. A rua é o espaço inóspito que se opõe ao conforto e à segurança dos espaços íntimos. É isso que atrai o olhar do artista como ponto de partida do processo criador. Nesta situação o espetáculo se aproximaria das condições que se assemelham aos momentos fundacionais do teatro antes que esta linguagem fosse encerrada nos espaços enclausurados e altamente estratificados das salas teatrais.

A cidade invadida não é um cenário. Ela não contém a cena. Ela modula a técnica e condiciona a percepção do público, pois, diferentemente da cenografia, a silhueta urbana é propriedade do público e porta um quadro de significação prévio à intervenção teatral. Este quadro será sempre uma força forte que é a que justamente interfere na própria *performance* do ator.

É interessante pensar que a idéia de "repertório de usos" do espaço urbano poderia interferir na construção de nossa percepção de uma dramaturgia do espaço. Nesta dramaturgia vão interferir as linhas dos edifícios, as tensões dos usuários, o trânsito de veículos e pessoas e o controle social do lugar público. As regras da cidade funcionam como material dramático na medida em que constituem um texto que pode ser tomado como pré-texto para a construção da cena. A cidade então pode ser reinterpretada pelo discurso cênico que ao mesmo tempo toma as estruturas físicas da cidade como suporte de sua construção espetacular. Ver a cidade deste ponto de vista significa aceitar o desafio permanente de interpor o teatro ao ritmo corrosivo da própria cidade.

A escritura desta classe de espetáculos não se inicia na operação canônica da encenação do texto de autor, e muitas vezes nem mesmo se relaciona com a idéia de texto dramático, mas sim de roteiro de ações. É interessante dizer que essa dramaturgia propõe uma grande proximidade com a escritura do roteiro cinematográfico porque trabalha com imagens que constituem a matéria básica deste teatro, ou melhor, desta dramaturgia da cidade. As imagens urbanas fun-

cionam como elementos que dão impulso à construção de seqüências de ações dramáticas. Neste tipo de procedimento funciona uma lógica que toma das imagens urbanas os elementos de operação do espaço. Disso nasce a matriz para a construção espetacular, de tal forma que o diálogo com estas estruturas constitui a própria fala do espetáculo.

A noção da cidade como objeto cultural tem um papel-chave na modulação desta abordagem. É possível tomá-la como uma fala, uma narrativa que define o que somos. O teatro de invasão seria então uma nova escritura na cidade. O ator que invade a rua e incomoda o transeunte está deformando as linhas que definem a cidade e desta forma exige que nosso olhar suponha uma nova escritura que sustenha o fenômeno espetacular.

O cidadão que transita nestes espaços compõe um elemento do próprio espetáculo e ao mesmo tempo representa seu público potencial. Isso redefine a lógica da construção dramática tradicional na qual o público é foco do processo criador e, portanto, está fora das margens do mesmo. O espetáculo que invade a silhueta urbana faz desse sujeito externo um objeto de desejo, buscado enquanto audiência, interlocutor e componente dos princípios de funcionamento da encenação. Uma vez invadido o espaço de uso cotidiano, o público – não voluntário – se vê frente à questão de aceitar o acontecimento e tratar de desvendar seus códigos ou simplesmente se distanciar. De todas as formas aquela porção da cidade que é invadida terá suas regras modificadas e o cidadão será convocado para a tarefa de espectador. Não um espectador que se define pela passividade e pela distância, mas sim por uma proximidade que é própria do procedimento de invasão.

A diversidade de usos do espaço cênico na contemporaneidade, particularmente as experiências cênicas de invasão de espaços públicos, exige uma nova compreensão do funcionamento do próprio espetáculo teatral e a articulação de novos referenciais teóricos. Quando é a silhueta urbana que conforma o espaço teatral se dá um processo pelo qual nossa percepção sobre o teatro como fenômeno deve se alterar de forma significativa para poder continuar compreendendo o espetáculo como fala.

A aproximação entre a *performance* teatral e o cotidiano poderia fazer esfumar os elementos ficcionais que definem a existência do teatral. Isso é ainda mais evidente no contexto de uma época em que a vida se espetacularizou de tal forma que todos os procedimentos cotidianos tendem a se oferecer como espetáculo. No entanto, o teatro que nasce da própria face da cidade, que toma esta de assalto, opera pela intensificação do jogo teatral e pela proposição de que o público descubra neste novo "ordenamento" da cidade as condições para a decifração do espetáculo.

Tradicionalmente o teatro de rua aparece como um modo espetacular relacionado a uma vontade de abandono do recinto teatral que responderia ao desejo de levar o teatro a um público sem acesso ao teatro. Isso implicaria também o desejo de produzir um impacto sociopolítico direto, de tal forma que se entrelaçaria a interpretação cultural e as manifestações sociais (PAVIS, 1996).

Expandir essa idéia é possível quando ao se pensar que "invadir" a silhueta da cidade é, de fato, propor algo que extrapola o ato de "levar o teatro às ruas", é tomar a rua como matéria do próprio espetáculo. O suposto desejo de levar teatro para um público que habitualmente não freqüenta as salas teatrais não pode ser atendido, pois este teatro que nasce da invasão pouco ou nada terá de proximidade com aquele teatro de sala que pode ser considerado um patrimônio que deveria ser veiculado entre os setores sociais menos privilegiados. Então estamos falando de um novo teatro, uma nova forma de conceber e estruturar aquilo que antes se chamava, genericamente, de teatro de rua.

O aparato técnico e ideológico das novas abordagens de teatro de rua redefine sua relação com a própria cidade. O deslizamento dos eixos políticos militantes para zonas mais vinculadas a aspectos técnicos e estéticos preocupados com a instalação de uma noção de comunidade nasce de novos olhares sobre a cidade. Se nos anos 60 e 70 as ruas eram basicamente o placo do conflito, das manifestações populares, a silhueta urbana passou, nos anos 80 e 90, a ser reconhecida como um sítio que pede um novo sentido, uma nova simbologia. Isso não significa dizer que os grupos passaram a ignorar os con-

flitos sociais que ocupam nossas ruas, mas a perceber que mediante uma leitura da cidade como texto o teatro pode instalar nos espaços da rua situações de encontro – cerimônias sociais – que teriam a capacidade de discutir a própria cidade. Vários realizadores de teatro de rua reafirmam o papel social dessa modalidade teatral e reforçam discursos que consideram este teatro como um referente do teatro político comprometido e uma manifestação artística de resistência.

Nossa noção de representação é hoje em dia bastante complexa, mas apesar disso a força simbólica do palco e das condições particulares da recepção da sala teatral continuam funcionando de maneira dominante na conformação de modelos teatrais. Continuamos polarizados pelo potencial "mágico" do espaço fechado de tal forma que ainda fundimos o significante "teatro" tanto com a linguagem artística como com o edifício arquitetônico. Isso determina que o espaço da cidade não possa deixar de ser alternativo, isto é, que continue conformando o módulo periférico no que se refere ao acontecimento performático.

O espaço das ruas é fundamentalmente o espaço da vida cotidiana. Na rua se estabelece uma mescla quase infinita de possibilidades que a modernidade impregnou de significados. Estes estão quase sempre associados à idéia de transformação social. A rua como lugar das lutas políticas e da festa está associada necessariamente ao potencial de renovação, bem como se constitui como espaço de encontro e de conflito. Seria a própria cidade, ou melhor, seus espaços públicos, o lugar onde se daria a luta por estabelecer significados de uma teatralidade que extrapola a dimensão da representação, pois supõe o jogo vivencial que se dá como condição básica do uso do espaço cotidiano.

A rua é funcionalmente um espaço de trânsito que permite que se estabeleça uma multiplicidade de relações. É um espaço de convivência fugaz. Por isso o teatro que invade a cidade é sempre uma proposição de diálogo que deforma infinitamente essas noções de acordo com as diferentes propostas estéticas.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Renata de e AZEVEDO, José Fernando. *Apropriações do espaço urbano.* In: *Camarim.* São Paulo; ano IV, n. 30 Julho/Agosto, 2003.

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão.* Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE, Porto Alegre, 1979.

AUGÉ, Marc. *Los "No lugares". Espacios del anonimato* (Una antropología de la sobre modernidad). Barcelona: Gedisa, 1994.

BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes.* Buenos Aires: Firpo e Dobal Editores, 1987.

CARREIRA, André. *La Pasión en la calle*: El Teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.

_____. *Teatro de rua: mito e criação no Brasil.* In: *ARTCultura*, Universidade Federal de Uberlândia, nº 2, V. 1, 2000.

_____. *Teatro de rua como apropriação da silhueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito.* In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24: 1-309, 2001.

_____. *Teatro Popular no Brasil: a calle como âmbito da cultura popular.* In: *Urdimento*, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 4, dezembro, 2002.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo.* Madrid: Gedisa, 1990.

DUVIGNAUD, Jean. *Juego del juego.* México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas; Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Nueva Imagen 1989.

HADDAD, Amir. *Teatro: magia sem mistério*, in Cultura Rio. Ano I, nº 1. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1988.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro.* Barcelona: Paidós; 1986

TYTELL, John. *Living Theatre* – Arte, exile and outrage. London: Routledge, 1997.

VÁRIOS. *Teatro na rua versus teatro na rua.* Belo Horizonte, PMBH/SMC, v. 1, nº 1, janeiro de 1995.

Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano

*Ricardo José Brügger Cardoso**

A relação entre o teatro e a cidade estabeleceu, ao longo dos tempos, momentos de tensão, harmonia e comunhão. No período clássico, a cidade passou a ser o lugar ideal para a representação da vida comum e palco perfeito para as encenações do cotidiano, adquirindo algumas características do próprio drama com seus artifícios materiais e espaciais. Sob a influência do ritual dramático, a cidade assumiu e desenvolveu uma de suas maiores contribuições: o diálogo humano. O aparecimento do teatro e da *pólis* constituem, desse modo, fenômenos decisivos para a história da civilização grega. Tanto no plano intelectual quanto no campo das instituições, a *pólis* grega conheceu etapas e configurações variadas na construção de uma vida social e coletiva fértil em potencialidades, e freqüentemente representada no anfiteatro grego. Nesse contexto histórico, Jean-Pierre Vernant afirma que as relações entre os homens constituíam ali uma nova forma, cuja originalidade teria sido sentida pelos gregos:

> O que implica o sistema da polis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda a autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem (...). A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate, a discussão, a argumentação, o diálogo (VERNANT, 2001:48).

O aparecimento do diálogo tem sido considerado historicamente uma das expressões mais importantes da convivência na cidade. Assim como tantas outras manifestações surgidas naquele momento, *a priori*, o diálogo não fazia parte da concepção original da cidade, ou de seu próprio funcionamento, mas se solidificou com a inclusão de novos espaços e de novas atividades humanas no ambiente urbano. O diálogo estava presente em quase todas as ocasiões do

* Ricardo José Brügger Cardoso é arquiteto e urbanista, doutor em Teatro, mestre em Urbanismo e professor da Universidade Plínio Leite (UNIPLI). Autor de *A cidade como palco* (no prelo).

cotidiano das antigas cidades: na Ágora, no ginásio, no porto, no templo, enfim, na maioria das atividades essenciais do homem na antiguidade.

E o afloramento do diálogo se deu de forma ainda mais contundente, com a inclusão das diversidades humanas exibidas, teatralmente, no anfiteatro grego. Um ideal que foi alcançado, sobretudo durante o século V (a.C.), em Atenas, no momento em que o público assistia às encenações individuais e coletivas das glórias e tragédias humanas. Um fenômeno que, como bem recorda Christine Boyer, se manifestou quando o drama recorreu aos costumes, aos valores e às leis da cidade, na tentativa de recordar o passado para inspirar atos mais aperfeiçoados no futuro:

> A cidade e o teatro encontravam-se, pois, literalmente fundidos: mesmo que a função do drama não fosse apenas a de instruir e envolver a audiência com sua mensagem, esse ato de interação foi reforçado pela forma semicircular do anfiteatro grego, congregando ainda mais os seus espectadores. Naquele momento, a ação dramática e o teatro não estavam delimitados apenas pelas definições geográficas, ali presentes, mas, sobretudo pelas demarcações ideológicas da própria cidade (BOYER, 1998:76).

É fato que as origens mágico-religiosas da cidade e do teatro mantiveram-se articuladas em vários momentos da história, fundindo-se literalmente na cena urbana medieval, quando o espaço público e o edifício religioso constituíam-se como um verdadeiro território da encenação teatral. Na seqüência, verificou-se ainda uma acirrada disputa pelo uso do espaço urbano entre as manifestações suntuosas da igreja e as exibições de magnificência dos soberanos, um período marcado igualmente pela redescoberta e reinterpretação da antiga civilização greco-romana.

Mas a ausência de uma estrutura teatral, de objetos especificamente arquitetônicos no repertório da cidade medieval, de modo algum indicou que a situação física dos espetáculos, realizados dentro da cidade, fosse destituída de significado simbólico. Na realidade, deu-se exatamente o contrário. Era uma situação em que, de acordo com Marvin Carlson, a representação teatral poderia ser realizada em qualquer localidade que se mostrasse mais adequada (CARLSON, 1989: 48). Não havia a necessidade de se configurar numa arquitetura teatral

específica, na medida em que o próprio espaço urbano se apresentava como o verdadeiro *locus* da representação. Uma dinâmica urbana que se apresentava particularmente apropriada para aquela visão de mundo do homem medieval, que se encantava com a descoberta dessas correspondências, construindo novas estruturas simbólicas e relacionando todo aquele universo da representação teatral ao cotidiano da cidade.

Cúmplice da expressão espontânea e popular, a cidade acolheu principalmente os Mistérios[1] medievais, com suas estruturas dramáticas apoiadas na literatura bíblica, antes da festa livre ou do improviso total. Essa representação religiosa desenrolava-se diante das catedrais e agrupava todas as classes da sociedade numa total participação e comunhão. Por algum tempo, as manifestações artísticas se integraram à realidade daquela comunidade, em espaços que literalmente se confundiam: o comércio, as residências, o céu e o chão, enfim, todo aquele ambiente participava do espetáculo, transformando a cidade, um espaço cotidiano, em espaço teatral.

Constata-se, novamente, a fusão entre o mundo real e a ficção teatral, ou seja, concretizava-se naquele momento a idéia da cidade como teatro, já que os limites físicos entre a cena teatral e a cena cotidiana eram muito tênues. Antes da invenção da *caixa mágica* do teatro italiano, como se sabe, a encenação pertencia ao universo urbano, seus telhados e janelas permaneciam ao mesmo tempo visíveis e invisíveis, no ato da encenação. As representações poderiam ocorrer em praças públicas, nas chamadas *cortile*,[2] nas salas dos palácios, no interior de um convento ou no pátio de uma igreja.

No século XVI, a *cortile* foi sendo gradualmente substituída pelo grande salão ducal como uma localização mais favorável para as representações dramáticas da nobreza. Se de um lado a *cortile* ainda se constituía de muitos aspectos da *piazza*, de outro, o grande salão ducal iria se apresentar como um elemento inconfundível do próprio espaço de domínio do príncipe, pois a encenação era sua possessão e a audiência seus convidados. O salão ducal foi o espaço que deu origem ao teatro italiano e que, com o passar do tempo, acabaria se transformando em um dos monumentos arquitetônicos mais importantes da cidade. Com o aparecimento das entradas reais o poder

do soberano aumentava e a autonomia da cidade declinava, e as conotações dessas cerimônias passaram a refletir cada vez mais essa mudança. A magnitude de tais encenações, segundo Carlson, "passou a simbolizar a submissão e o reconhecimento do poder superior, fazendo com que a procissão que caminhava em direção ao coração da cidade, se tornasse um ato de possessão e demonstração da autoridade" (CARLSON, 1989:59).

O visitante magnífico não era mais saudado em seu percurso pelos símbolos de riqueza, poder e prosperidade da cidade, porque ao contrário de grandes monumentos, ele encontrava enormes pinturas alegóricas e falsas perspectivas pintadas em *trompe oeil*, numa tentativa de esconder o aspecto confuso herdado da cidade medieval. O espaço urbano continuou a ser um espaço cênico para os habitantes da cidade, porém, aos poucos, o palácio passou a abrigar grande parte dos espetáculos teatrais. Mas o apogeu de uma nova imagem da cidade e do teatro ocorreu apenas no período barroco, quando o seu ambiente foi coroado por uma nova forma de arquitetura e de espaço cênico – o *teatro-monumento* –, um símbolo de desenvolvimento e progresso urbano.[3] A nova ordem barroca só veio a se tornar verdadeiramente visível no espaço urbano, no século XVII, quando todos os aspectos da vida se afastaram do pólo medieval e se reuniram sob um novo signo, o signo do príncipe. Segundo Lewis Mumford, "a obra de Maquiavel proporcionou mais do que uma pista tanto para a política, quanto para o plano da nova cidade, e Descartes, vindo mais tarde, reinterpretaria o mundo da ciência em termos da ordem unificada da cidade barroca" (MUNFORD, 1991:364).

É neste período, portanto, que se observa a implantação definitiva dessas instruções, influenciada por trabalhos de precursores como Alberti,[4] para o coroamento de um estilo de vida, de um jardim, de uma arquitetura, de uma cidade, de um teatro, enfim, de toda uma cultura barroca. Cabe lembrar ainda que a perspectiva espacial barroca não se manifestou pela primeira vez na cidade real e sim no cenário pintado que representava uma rua, no palco teatral. Não foi por acaso que urbanistas como Servandoni, Inigo Jones, Bernini, entre outros, eram igualmente cenógrafos. A própria cidade

nova era, na realidade, um desenho cênico formal: um telão de fundo para o poder absoluto. A idéia do espaço urbano barroco foi desenvolvida, primeiramente, nas cidades dominadas pelos príncipes do Renascimento italiano, e o teatro representou um papel crucial na transição entre os conceitos medievais e barrocos de organização urbana. Ainda sobre esse aspecto que relaciona a configuração cênica e a composição urbana, Pierre Lavedan argumenta que:

> Convergência e simetria, estes foram os princípios aplicados para a cidade, mas só depois de terem sido, se poderia assim dizer, vulgarmente explorados, por dois intermediários: o teatro e o paisagismo. O teatro atou a geometria ao urbanismo. A decoração teatral teria o seu efeito na decoração urbana, enquanto que a cenografia nasceu dos tratados sobre a perspectiva (LAVEDAN, 1959:27).

Mais recentemente, na era industrial, tanto a cidade quanto o teatro foram amplamente questionados, e por isso sofreram modificações de ordem formal, funcional e artística, provocando movimentos constantes de aproximação e afastamento. Além de ser um espaço para a encenação de um texto dramático, o edifício teatral assumiu outros significados sociais ao longo dos séculos: um monumento cultural, um local de exibição para uma classe dominante, um emblema de "depravação e vício", um centro de atividade política, um abrigo isolado de uma severa realidade do mundo. Mas nem todas essas conotações surtiram efeito direto no espaço físico do teatro: muitos elementos do espaço cênico, dos mais antigos aos mais recentes, que se apresentam de forma evidenciada ou de modo mais sutil, demonstram o caráter simbólico do teatro na sociedade. Essa estreita relação entre o teatro e a cidade ainda pode ser percebida, pois expressa em cada momento histórico a especificidade de uma sociedade, de uma cultura e de um lugar.

Na história e historiografia do teatro, constata-se que o espaço cênico esteve marcado pelo surgimento, pelo desaparecimento e pelo renascimento de diferentes tipos de configurações. Nesse sentido, Gaelle Breton afirma que "o século XX acelerou o ritmo dessas transformações, na medida em que a arquitetura cênica e teatral não propôs mais um modelo absoluto extraindo dessas heranças os modelos

mais expressivos, na intenção de se proverem novas reinterpretações" (BRETON, 1990:5).

Ao ser compreendido como um monumento urbano ou como o lugar de um cerimonial social, o teatro deu oportunidade para o desenvolvimento de inúmeras e brilhantes idéias arquitetônicas, mas que não ficaram reduzidas a uma reflexão restritamente cênica. Se, por um lado, constata-se que a forma arquitetônica passou a exercer total domínio sobre a encenação, por outro lado, percebe-se que a complexidade introduzida com o modelo fechado italiano provocou também profundas discordâncias entre os arquitetos e os profissionais de teatro.

De acordo com Bablet, "cada época, cada etapa da história social, corresponde a certo tipo de lugar teatral, definido por uma organização precisa do espaço" (1988:13). A princípio, essa organização se instituiu a partir de uma relação determinada entre o palco e a platéia, uma repartição que não passou de um reflexo das estruturas e dos ideais sociais. Teoricamente, essa relação *palco-platéia* corresponde, por outro lado, às necessidades de uma dramaturgia e da maneira pela qual uma sociedade representa o mundo. Partindo do princípio de que a ação teatral pode se manifestar em qualquer lugar, o autor argumenta ainda que é a própria representação que dá ao lugar o seu caráter teatral". Tido, portanto, como uma criação do meio urbano, o teatro sempre manteve relações estreitas com a cidade. Relações não apenas de ordem sociológica ou econômica, mas, sobretudo, morfológica. Elie Konigson aprofunda a sua análise afirmando que:

> O lugar teatralizado aconteceu primeiramente no tecido contrastado das ruas e das praças, transformando, por vezes, toda a cidade em lugar de espetáculo. Mas na medida em que o urbanismo se organizou em torno dos lugares especiais do ideal do Iluminismo, o lugar teatral participou da própria reestruturação do espaço urbano, como pivô ou gerador de novos bairros e ao mesmo tempo modelo de uma arquitetura de aparato, estendida ao conjunto dos monumentos da cidade. O lugar teatral é, em última análise, o cruzamento onde se encontram exacerbados os desejos, as utopias, as imagens mentais, as manipulações dos espaços públicos e privados, que investem sobre cidade. Não obstante ele participe da apoteose ou da negação da cidade, o lugar teatral permanece no centro de toda interrogação sobre o passado, o presente e o futuro do espaço urbano (KÖNIGSON, 1987:37).

Na experiência teatral moderna, o ator se tornou o centro das discussões. Atuar ou representar passou a ser uma função compreendida como um objeto altamente complexo apresentado para o público, desviando para si a atenção geral em relação ao resto da estrutura de um determinado evento. Contudo, algumas análises mais recentes apontam para o fato de que os espaços cênicos fechados nunca atuaram como filtros ou molduras, totalmente neutros, pois sempre apresentaram códigos que interferem direta ou indiretamente na compreensão do próprio espetáculo. Ainda no início do século XX, Adolphe Appia[5] foi o primeiro diretor a notar o realinhamento cênico que já tomava forma, bem como de compreender a nova interação estabelecida entre atores e espectadores. Quando esse contato foi definitivamente restabelecido, surgiram inúmeras propostas de reutilização do espaço teatral. Neste mesmo ano, Edward Gordon Craig[6] escrevia nas margens de um catálogo:

> Uma necessidade me surgiu: o teatro deve ser um espaço vazio com apenas um telhado, com um piso e paredes; no interior desse espaço é preciso erguer para cada novo tipo de peça, um novo tipo de palco e de auditório temporário. Descobriremos assim novos teatros, porque cada tipo de drama exige um tipo especial de lugar cênico. Tentar colocar o vinho velho em um novo cantil e o vinho novo no outro velho, esse foi o nosso erro no passado (Craig apud BABLET, *op. cit.*:23).

Influenciado pelo drama clássico e pelos espetáculos medievais, Craig[7] entendeu que essas antigas formas básicas, tão diferentes daquelas do palco ilusionista, eram principalmente arquitetônicas, na medida em que conseguiam evocar forças espirituais de maneira muito mais profunda do que a ambientação realista. Esses espetáculos visuais tiravam muito mais proveito de sua arquitetura teatral, fosse num anfiteatro ou fosse numa igreja, pois o palco era toda a montagem, ou seja, tratava-se de um lugar genuíno e reproduzido com qualidades arquitetônicas simplificadas. Mas para alguns especialistas, Craig acabou se fechando demais para o questionamento e para o diálogo e, por vezes, suas idéias foram comparadas às intenções da arquitetura moderna, com suas necessidades de vazios cênicos e de lugares silenciosos na densa exibição visual da metrópole.

Período marcado pela busca de uma eficácia maior do espaço cênico, Max Reinhardt[8] defendia uma forma mais maleável para o teatro, realizando experimentações inovadoras, nas décadas de 1920 e 1930, ao utilizar praças públicas, ruas circunvizinhas de famosas praças e igrejas, além de bosques reais, como ambientes adequados para as suas montagens teatrais. Ao final dos anos 1950, Roger Planchon afirmava em depoimento:

> Os arquitetos de hoje, ao projetar e construir um teatro, procuram criar uma ferramenta fixa. Ora, nós precisamos talvez de uma ferramenta mais sumária, mais suscetível de transformação. Somos partidários, no momento, de uma arquitetura que permita a pesquisa de um teatro futuro no plano arquitetônico. Que o arquiteto leve o seu trabalho ao ponto em que ele nos deixe entre as mãos um instrumento de trabalho sem forma preconcebida, onde os cenógrafos, os diretores, os atores, os decoradores, trabalhem durante certo tempo; depois do que, através de experiências se poderá talvez extrair regras e constâncias para a arquitetura definitiva. O Estado deverá conter uma tolerância para a regulamentação da segurança, permitindo justamente esse teatro de pesquisa. A criação pelo Estado de um instrumento de pesquisa é uma necessidade, visto que o teatro privado não possui os meios de se consagrar à pesquisa (Planchon *apud* BABLET, *op. cit.*: 24).

Na verdade, foi a partir da segunda metade do século XX, que muitos diretores experimentais exploraram inúmeras possibilidades de espaços não tradicionais. O teatro pôde ser visto nas ruas e avenidas; em parques e bosques; em fábricas e armazéns; e nas diversas configurações de edifícios públicos, semipúblicos e privados. Para Carlson, essas possibilidades de espaços cênicos despertaram a consciência de vários profissionais, sobre o significado e o potencial de alguns espaços, fazendo dessas estruturas cênicas uma parte calculada da própria experiência (CARLSON, 1989:79).

Foi assim que o teatro contemporâneo, em todos os seus aspectos físicos e espaciais, inaugurou uma nova etapa das experiências cênica e teatral. Embora nos períodos mais antigos já houvesse certa consciência em relação ao significado e o potencial dos espaços não especializados, as possibilidades exploradas em cada época limitavam-se tanto na especulação quanto na experimentação desse potencial.

Ainda nos anos 1960, a cidade seria marcada igualmente pela crescente reutilização de seu espaço público, quando as grandes pro-

cissões, paradas e manifestações políticas reapareceram no ambiente urbano, servindo de referência para os antigos caminhos e marcos simbólicos. No Brasil, entretanto, muitas dessas manifestações públicas foram interrompidas pela instauração de um sistema político fechado e autoritário. A maioria das cidades brasileiras só pôde assistir à retomada de seu espaço urbano pelas atividades artísticas depois de um longo processo de redemocratização do país.

Ao deixar as ruas e praças da cidade, o teatro foi simplesmente trocado por outro tipo de entretenimento popular, uma divisão que, de certa forma, pode ser observada até hoje. Portanto, ao mesmo tempo em que houve um expressivo desenvolvimento técnico no edifício teatral, observa-se que houve também certo interesse pela realização de espetáculos cênicos em espaços não especializados. Portanto, a própria noção de espaço cênico, do espaço onde as ações do espetáculo se desenrolam, não depende necessariamente de uma estrutura arquitetônica.

A intensa organização de festivais de teatro em várias cidades européias, nos anos de 1960-70, pode ser considerada como uma dessas mudanças de direção. O fato de o espaço cênico tradicional se apresentar freqüentemente de forma muito limitada, somado ao desejo de se experimentar espaços não convencionais, estimulou o uso de novas espacialidades para a realização de grandes festivais de música, dança, circo, entre outros tipos de espetáculos cênicos. A descoberta de novos espaços urbanos para a encenação transformou cidades inteiras em grandes teatros, mesmo fora do período desses festivais. Em alguns casos, muitos desses organizadores utilizavam os espaços livres públicos urbanos para encorajar o orgulho cívico, estimular a renovação urbana e, sobretudo, reforçar um tipo de visão utópica da cidade.

De fato, essa idéia do teatro sem uma estrutura arquitetonicamente projetada e especializada foi amplamente aceita pelos artistas do chamado *teatro político*, sobretudo nos anos de 1960-70. Neste contexto histórico, pode-se notar que diretores teatrais, especialmente nos Estados Unidos e na França, viram a rua como um símbolo de liberdade política e o edifício teatral como um símbolo da indústria cultural, um aspecto do capitalismo que, na visão desses

artistas, deveria ser completamente destruído, criando representações nas ruas das cidades, com o intuito de extrair conotações mais engajadas e populares. De um modo geral, os diretores que utilizavam ruas, praças, ou outras localizações urbanas não convencionais, tentavam descobrir novos espaços na cidade para cada representação, espaços cujo significado existente provia um elemento importante para a encenação.

No campo artístico internacional, os anos de 1960-70 foram marcados pela presença de grupos teatrais inovadores e com intensa notoriedade, sobretudo por suas encenações em espaços e sítios urbanos até então desprezados pela tradição teatral. Entre os grupos que adotaram, em seu repertório, programas mais voltado para as questões estéticas e políticas, podem ser mencionadas como exemplo, nos EUA, o *Bread & Puppet*, o *Squat Theatre*, o *Living Theatre*, o *La Mama*; na Polônia, o Teatro-Laboratório de Grotowski; na França o *Théatre du Soleil*, entre outros.

Tingidos pelas fortes cores da contracultura, cujas tonalidades marcaram grande parte da produção teatral daqueles anos, as metas de muitos desses grupos não se resumiam apenas com o propósito de provocar o espectador em sua inércia e passividade, mas também de levá-lo a um conhecimento diversificado da arte que questionasse suas funções e possibilidades. Mas esse caráter didático observado em muitas experiências teatrais daquele momento também exigia do público uma reposta criativa. Tratava-se, portanto, de um chamamento do público para que ele participasse ativamente da ação: provocando-o por diferentes meios, suscitando as suas reações ou convidando-o a improvisar.

Todas estas ações buscavam estabelecer, e às vezes de forma radical, a função e o estatuto do artista e do público. Para alguns especialistas, tratava-se de espetáculos que abriam espaço para uma participação ingênua e não intencional do público. Mas o que antes, de um modo ou de outro, tinha sido um gesto de aproximação em direção ao público, um gesto de compaixão pelo público, podia ser visto também como um gesto de agressão. O conteúdo desta noção dependia não apenas da definição que os encenadores estabeleciam

com o público, mas também da concepção e da utilização do lugar onde se passava a ação, quer seja em um edifício teatral, quer seja numa via ou praça pública.

Se no período medieval, a própria cidade era utilizada como um verdadeiro palco a céu aberto, hoje, os interesses políticos e sociais sobre tais aspectos se tornaram mais consistentes. Observa-se, portanto, que do mesmo modo como os organizadores dos Mistérios medievais ou das Entradas Reais da renascença utilizaram elementos urbanos específicos de sua época; do mesmo modo, os diretores de teatro de rua, das décadas de 1960-70 (no Brasil, já no final de 1970 e, sobretudo, nos anos de 1980), utilizaram elementos ou paisagens urbanas simbolicamente relacionadas com as suas *performances*.[9] Na medida em que o teatro assume um caráter mais político, a historiografia distingue alguns momentos definidores dessa modalidade teatral, conforme atesta. Adolfo Montejo Navas relembra que o teatro "ganha um caráter catequizador antes de 1964, seguido por um caráter ritualístico, que procurava responder a sua atração pela história. No período de resistência, pós-AI-5, a realidade do teatro vai ser de violência, prisão e exílio" (NAVAS, 2001:342).

Dali em diante, o risco e a insegurança não iriam estar presentes apenas no plano da ficção ou durante as encenações teatrais. Duas obras são especialmente emblemáticas nesse momento: a primeira, *Rasga Coração* (1974), de Oduvaldo Viana Filho, revela uma trama sensível e emocionante para a época, não só pelo confronto entre gerações, mas porque tinha como pano de fundo a política e a resistência. A segunda, *O último carro* (1977), de João das Neves, é marcada pelo histórico e pela configuração espacial adotada no espetáculo. Além disso, vale destacar que foi nesse período que se deu o desaparecimento de dois grupos teatrais simbólicos: o Teatro de Arena[10] e o Grupo Oficina.[11] Esses acontecimentos evidenciam, portanto, o surgimento de uma nova etapa na história do teatro brasileiro.

Quando a repressão e a censura política se instalaram no Brasil, o *Living Theatre* protagonizou um episódio constrangedor ao ter todos os seus integrantes presos, enquanto promoviam um laboratório teatral em Belo Horizonte. O *Living Theatre* veio ao país a convite

do grupo Oficina, que pretendia realizar um trabalho comum, mas que não deu certo devido às suas divergências artísticas e existenciais. Depois desse desencontro, o Living passa a desenvolver alguns trabalhos em outras cidades brasileiras até que em 1971, o grupo foi preso e, finalmente, expulso do Brasil.

No final dos anos de 1970, Dario Fo afirmava que o espaço de desenvolvimento das artes cênicas sempre esteve ligado às questões sociais, políticas, econômicas, religiosas e urbanas (FO, 1978:36).

Ao analisar historicamente as atividades teatrais desenvolvidas no período medieval, esse autor argumenta que quando as encenações haviam sido proibidas nas praças públicas, a hierarquia social também marcou comercialmente o espaço teatral, com o aparecimento dos contratos de aluguel dos palcos. Marcados por intensos questionamentos, havia nesses anos a crença de que os limites do espaço para as artes cênicas apresentavam-se menos rigorosos do que no passado. Algumas correntes do pensamento e da prática teatral defendiam veementemente a idéia de que os arquitetos deveriam compreender o teatro como um espaço em constante mutação. Para o cenógrafo Christian Dupavillon,[12] os urbanistas deveriam fazer de cada espaço da cidade, um local de prazer e de espetáculo, defendendo assim a liberdade de espírito e de idéias para o desenvolvimento desses eventos. Aos arquitetos pedia que imaginassem "as mais loucas encenações provisórias", pois eles deveriam "duvidar da hierarquia que distingue um teatro oficial de um teatro marginal, porque numa sociedade ideal as encenações marginais é que deveriam ser oficiais" (DUPAVILLON, 1978:11).

Esse fenômeno pôde ser visto no contexto urbano do Rio de Janeiro, durante os anos 80, quando o diretor teatral Amir Haddad[13] também reivindicou o espaço livre público da cidade como o mais importante local para as suas encenações e manifestações artísticas. Ao participar dos projetos de difusão cultural, implementados pelos órgãos de cultura municipais da época, Haddad e o seu grupo *Tá na Rua* realizaram nesse período uma extensa incursão teatral em vários locais da cidade, na busca de um espaço livre, aberto, que não poderia ser encontrado entre as paredes institucionalizadas das salas de

espetáculos. Em entrevista concedida ao arquiteto e urbanista Ítalo Campofiorito, Haddad tece algumas considerações sobre os vínculos de seu trabalho com as diferentes espacialidades da cidade contemporânea:

> (...) Comecei a entrar por todas as ladeiras e ruelas da cidade, para me apresentar. Conheci uma população que vai passando, e é interrompida para ver um acontecimento provocador: o espetáculo de teatro. Quando o povo reage diante desse acontecimento, ele se revela e, de repente, mostra-se ativo. O que mais me autoriza a falar do urbanismo é que temos chegado a extremos. Do alto do morro do Vidigal, na favela lá em cima, a Brasília. São modos de vida totalmente diferentes. Na favela, entre os caminhos, as praças apertadas e as casas, uma em cima da outra, com a população vivendo fora das portas, numa vida conjunta, ou nos espaços enormes e geométricos de Brasília, onde as pessoas mal se vêem e têm pouquíssimo contato. Foi tão forte esse contraste que, para o desenvolvimento da nossa linguagem, durante muito tempo privilegiamos as favelas e os bairros pobres, como lugar ideal para desenvolver uma linguagem capaz de ser absorvida por todos os cidadãos, sem distinção de classe (Haddad *apud* CAMPOFIORITO, 1994:234).

Nesse mesmo período, o encenador Aderbal Freire-Filho começava a realizar as suas primeiras experiências no espaço aberto da cidade, afirmando que a sua verdadeira vocação era a do teatro na rua. Esse entusiasmo pelo teatro ao ar livre parecia contagiar tanto Haddad quanto Freire-Filho, cabendo, inclusive, antecipar que ambos estiveram ligados aos projetos de democratização da cultura, desenvolvidos pela Fundação Rio (depois RioArte), como se verá no decorrer do trabalho. Entretanto, Freire-Filho fazia questão de esclarecer, na época, as diferenças entre o seu trabalho na rua e o trabalho desenvolvido por Haddad, afirmando que o "*Tá na Rua* retoma o teatro na sua essência, antes de se confinar no prédio teatral. Já o meu teatro está contaminado pelas passagens nos palcos, aproveita recursos e convenções criadas ao longo dos tempos pelo teatro burguês: texto, figurinos e, sobretudo tecnologia" (FREIRE FILHO).

Ao contrário das propostas empreendidas pelo grupo *Tá na Rua*, que procurava estimular não só a participação, mas também a interferência direta do espectador na ação, configurando na experiência um alto grau de improvisação; Freire-Filho, por sua vez, levava para as ruas e praças da cidade espetáculos acabados, com texto fixo, onde

o espectador não era convidado a tornar-se ator. Contudo, deve-se observar que o comportamento desse espectador era bem diferente daquele da sala fechada, conferindo desse modo certa vitalidade a essa modalidade teatral. A energia e a espontaneidade, que se manifestavam no comportamento desse espectador-transeunte, configuravam-se como uma espécie de participação, ou seja, mesmo sem margem para a improvisação, o espetáculo de rua ou ao ar livre resulta sempre novo na sua relação com o público. Na visão de Freire-Filho, o espectador na rua também teria um papel a desempenhar, que seria o papel de espectador, e que o desempenhava de forma eficiente. Além disso, ele preconizava que:

> A vocação teatral do povo só tem condição de se manifestar, o povo só pode perceber o seu compromisso com o teatro se ele for para a rua, é assim que os tecidos necrosados do teatro vão ganhar sangue, e mesmo o teatro das salas só tem a ganhar com isso. O meu teatro de rua, que passou pela sala e roubou dela muita coisa útil antes de ir para a rua só completará o seu ciclo quando ele voltar à sala e levar para lá muita coisa útil extraída da vivência da rua. (FREIRE-FILHO *apud* MICHALSKI, 1982).

Observa-se nesse período, portanto, que o valor e o significado dos espetáculos cênicos, em sua relação visceral com a cidade, não se limitavam apenas como atividades de lazer e de entretenimento, mas também como manifestações que procuravam meios para facilitar os intercâmbios artísticos e culturais do homem, no ambiente urbano. Não obstante o aspecto mercadológico presente hoje em quase todos os modos de produção e representação da sociedade, ainda se pode constatar a existência de atividades ligadas à cultura que assumem um papel de resistência e de busca da melhoria da qualidade de vida das cidades, permitindo ou estimulando o encontro entre práticas artísticas e práticas coletivas.

As inter-relações entre o teatro e a cidade – entre espaço cênico e espaço urbano – podem desencadear ações e movimentos no campo da cultura, fundamentais para a invenção de novas formas de sociabilidade, ao estabelecer uma via direta de comunicação e de interação entre os diversos segmentos da sociedade. O caráter simbólico que emerge de certas regiões, sítios ou monumentos urbanos pode contribuir para o revigoramento de uma cidade, região, bairro,

comunidade, ou seja, de lugares que emanam a identidade de um povo. A manifestação artística formadora realizada no espaço livre público da cidade é de fato um instrumento importante para o redimensionamento e a ressignificação da paisagem urbana e, em última instância, da própria cidade.

Notas

[1] A palavra mistério, designando um espetáculo, não evocava os mistérios da lei da fé, na realidade, vem do latim *ministerium* que significa: ministério, serviço público. Assim como na Grécia e em Roma, esses eventos ofereciam para todas as classes da população o ensinamento da história sagrada, sob a forma da linguagem teatral (Degaine, André. *Histoire du Théâtre*, 1999, p. 88).

[2] A *cortile* representa o germe de uma separação entre o teatro e o público comum que, segundo Carlson (op. cit. 1989, p. 122), cresceria ainda mais com o progresso do Renascimento.

[3] Nas teorias e discussões sobre a integração urbana do teatro, tornado agora monumento, havia certa representação, mas também uma emergência: não obstante os novos imperativos financeiros e a constante pressão social, o teatro-monumento representava um sinal visível de um novo poder e, ao mesmo tempo, de uma nova dimensão da sensibilidade que, de acordo com a extensão urbana, descobria os grandes centros urbanos. Para alguns especialistas, a política urbana do final do século XVIII tentava conjugar o traçado da cidade ideal, onde o teatro seria o centro, com as manifestações da grande cidade. Nesse sentido, constata-se que uma das vocações do teatro-monumento foi certamente a de expressar a grande cidade.

[4] Vale lembrar aqui que os teatros estão listados entre os diferentes tipos de edifícios públicos ou privados, junto com mercados, casas de banhos, entre outros, no trabalho de Vitruvius (entre 46 e 30 a.C. e redescoberto em 1414), que serviu como um padrão de referência para os arquitetos subseqüentes, como Leon Baptista Alberti (*De re Aedificatoria*, 1485), Sebastiano Serlio e Batistta da Sangallo (1539), além de J. N. L. Durand (*Précis des leçons d'architecture*, 1817). Somados ou reduzidos à lista de Vitruvius, os teatros permanecem até hoje como um dos poucos e constantes prédios projetados e construídos no espaço urbano.

[5] Em 1922, Appia escrevia *Monumentalité: Propos d'un architecte étranger sur la construction d'un théâtre populaire*, texto em que ele previa para um futuro teatro, as possibilidades mais variadas de crescimento e de transformações. *Apud* BABLET, op. cit. p. 22.

[6] Estas anotações foram feitas na margem de um catálogo da Exposição Internacional do Teatro de Amsterdã, da qual ele havia sido chamado para participar. *Apud* BABLET, *op. cit.* p. 23.

[7] Vale lembrar aqui que Craig iniciou sua carreira como ator, mas, depois, dedicou-se à criação de cenários e ao desenvolvimento de uma nova estética teatral baseada nas idéias simbolistas, na Inglaterra de 1900. *Apud* CARLSON, *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.* São Paulo: UNESP, 1997, p. 245.

[8] Max Reinhardt viveu no momento em que o teatro moderno estava desenvolvendo idéias novas e se preparando para tentar novos estilos. As teorias de Zola, de Wagner, de Strinberg e de Appia influenciaram esse artista. O elemento-chave do trabalho de Reinhardt veio do expressionismo, e a qualidade comum a todo o drama do expressionista é o anti-realismo. Assim como o alemão Erwin Piscator e o francês Aurélien Lugné-Poe, Max Reinhardt recorreu ao palco giratório ou desmembrado em vários níveis, à projeção de slides e títulos explicativos, à utilização de rampas laterais para ampliar a cena ou de plataformas colocadas no meio da platéia. *Apud* CARLSON, *op. cit.* 1997 p. 247.

[9] Em maio de 1975, o Living Theatre encenou os espetáculos chamados de "Six Public Acts" em Ann Arbor, Michigan, executados em seis localizações da cidade, cujas conotações foram consideradas especialmente apropriadas para cada encenação – uma adoração a um bezerro dourado na frente de um banco, um ritual de sangue em um memorial militar, e assim por diante. *Apud* CARLSON, *op. cit.* 1989, p. 97.

[10] Depois de voltar de uma temporada de sucesso no exterior, com "Arena conta Zumbi", o grupo monta o seu último trabalho, "A resistível ascensão de Arturo Ui", de Brecht, com direção de Augusto Boal. Com a fraca repercussão do espetáculo, os problemas com a censura e o agravamento da crise interna, o grupo entra em colapso e se dissolve em 1971 (MICHALSKI, Y. *O Teatro sobre Pressão*, 1985, p. 46).

[11] O último espetáculo do Grupo Oficina, "As três irmãs", de Tchecov, foi encenado no teatro Gláucio Gil no Rio, mas sem os atores que deram origem ao grupo. Os principais atores foram substituídos por voluntários recrutados no último momento, como o então ator e depois prestigiado diretor Aderbal Freire Filho. A suspensão das atividades do Oficina em 1973 significou uma das perdas mais significativas para o teatro brasileiro, durante a ditadura militar. (MICHALSKI, Y. *op. cit.*, 1985, p. 56).

[12] Arquiteto e cenógrafo, Dupavillon viajou pelo mundo inteiro através do Festival Mundial de Teatro de Nancy e ensina cenografia em Paris III. Foi membro do Théâtre du Soleil (1989), assistente de Jack Lang na direção do Théâtre National de Chaillot e trabalhou seguidamente nos Estados Unidos com o Bread and Puppet Theatre. Em 1981, foi responsável pela missão no gabinete do Ministro da

Cultura, nomeado inspetor-geral da administração de negócios culturais, e como diretor do Patrimônio, em 1990.

[13] Depois de encenar em palcos cariocas e de outras cidades espetáculos premiados e polêmicos, Amir Haddad abandonou o circuito institucional e se isolou com um núcleo de jovens artistas, em Niterói, pesquisando uma possível alternativa ao esquema tradicional de fazer teatro, que não o motivava mais, além do momento político que certamente colaborou com esta decisão. Como resultado destas pesquisas, surgiu em 1979, o grupo Tá na Rua, que integrava alguns sobreviventes do núcleo inicial e outros atores encontrados e convocados pelo meio do caminho (Ver CARNEIRO, Ana Maria Pacheco, 1998).

Referências bibliográficas

BABLET, Denis. *Le lieu théâtral dans la societé moderne*. Paris: Éditions du CNRS, 1988. (*Collection Arts du Spetacle. Spectacles, histoire, société*).

BOYER, Christine. *The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainment*. Cambridge: MIT Press, 1998.

BRETON, Gaelle. *Architecture Thematique: Theatres*. Paris: Editions du Moniteur, 1990.

CAMPOFIORITO, Ítalo. "Enquete Tendenciosa". In: *Revista do IPHAN*, nº 23, 1994, pp. 234-253.

CARLSON, Marvin. *Places of Perfomance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

_____. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.

CARNEIRO, Ana Maria Pacheco. *Espaço cênico e comicidade. A busca de uma definição para a linguagem do ator. Grupo Tá na rua – 1981*. Dissertação de Mestrado em Teatro PPGT/CLA/UNIRIO. Rio de Janeiro, 1998.

DUPAVILLON, Christian. In: *Revista L' Architecture d'aujourd'hui*, "Les Lieux du Spectacle". Paris: Groupe Expansion, 1978, n. 199, p. 11.

FO, Dario. "Entrevista". In: *Revista L' Architecture d'aujourd'hui*, "Les Lieux du Spectacle". Paris: Groupe Expansion, 1978, n. 199, p. 36.

KONIGSON, Elie (Org.). *Le Théâtre dans la Ville.* Paris: Éditions du CNRS, 1987 (Collection Arts du Spectacle. Les voies de la création théâtrale, v. 15).

LAVEDAN, Pierre. *Histoire d'urbanisme.* Paris: Laurens Éditeur, v. 2, 1959.

MICHALSKI, Yan. *O Teatro sobre Pressão.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1985.

_____. "Em busca de nova seiva, o teatro vai à rua". *Jornal do Brasil*, 17/12/1982.

MUNFORD, Lewis. *A Cidade na História.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NAVAS, Adolfo Montejo. "Cinco notas sobre o teatro engajado no Brasil". *Revista do IPHAN*, n. 29. Rio de Janeiro: IPHAN, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego.* Rio de Janeiro: Difel, 2001.

Espaços da cidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues

Niuxa Dias Drago[*]

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra.

Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*

Teatro, cidade e Nelson Rodrigues

O teatro é a mais completa forma de representação artística que acompanha a história das cidades desde o apogeu da cultura grega. Devido a essa natureza urbana, o teatro e sua dramaturgia têm sido meios importantes de preservação da estabilidade do lugar na medida em que estão sempre renovando seus conteúdos.

Na dramaturgia da antiguidade clássica, a cidade, em geral representada pelo coro, desempenhava papel fundamental. Na definição do sentido trágico clássico, os deuses representam elemento regulador das desmedidas humanas e a cidade traduz o mito para a platéia e reforça os preceitos morais, através do coro. Na tragédia moderna, quando deuses e preceitos morais não têm mais o mesmo sentido, a cidade é o elemento regulador, castrador, massificador. Agora, o indivíduo constrói seu heroísmo na luta contra o meio adverso à sua sensibilidade. Através deste conflito homem x cidade, foram construídos o modernismo, o expressionismo, e os movimentos vanguardistas do século XX.

A descrição da cidade pelo dramaturgo procura rememorar significados coletivos na memória do espectador, pois a cidade é o campo comum da vivência social e "há uma cumplicidade do público urbano com a expressão e as formas expressivas de sua cidade, que

[*] Niuxa Dias Drago é arquiteta e urbanista, atriz e mestre em Teatro pela UNIRIO. Professora substituta do curso de Artes Cênicas da EBA/UFRJ. Doutoranda e integrante do Grupo de Pesquisas Estudos do Espaço Teatral.

estabeleceriam as relações afetivas do coletivo" (CARON, 1994:69). Antes do surgimento da dramaturgia de Nelson Rodrigues, alguns dramaturgos se destacaram no cenário carioca pelas referências ao Rio de Janeiro, sendo um dos mais importantes Artur Azevedo (podemos citar ainda as obras precursoras de Martins Pena e França Júnior, além das incursões dramatúrgicas de José de Alencar, Machado de Assis e João do Rio). Mas suas obras baseavam-se em alegorias e "personagens-tipo", através dos quais se apresentava uma crítica "descontraída" da cidade. Não havia a intenção de usar o espaço urbano em relação direta com os conflitos internos dos personagens, como se tornou evidente com a dramaturgia moderna.

A sensibilidade extremamente aguçada para a arte dramática e para o espaço urbano permitiu que Nelson Rodrigues (1913-1980) escrevesse textos dramáticos onde a cidade é muito mais que um cenário ou uma coleção de tipos. O espaço físico da cidade, através de seus nomes, lembrança ou figuração em cena, quando presente no teatro de Nelson Rodrigues, guarda uma relação profunda com a alma da personagem. O espaço urbano ali representado atua diretamente sobre a intriga e os personagens, e o autor faz dele uma figuração do espaço interior, segundo o descreve Patrice Pavis: espaço que representa o sonho, o desejo e outras manifestações inconscientes (PAVIS, 2001:136-137).

O Rio de Janeiro não é, na obra de Nelson Rodrigues, a "Capital Federal" que deslumbra o caipira. É a cidade que transborda de dentro do personagem carioca; que, paradoxalmente, o liberta e o aprisiona, e cujo espaço encontramos em algum lugar onde a nossa memória se encontra com a ilusão do espaço dramático. O espaço da cidade é materializado na cena através da lembrança ou impressão de cada espectador e das ações e reações dos atores/personagens. Não é possível entender a força da dramaturgia rodriguiana sem este personagem que é a cidade – as casas do Grajaú que vigiam as filhas de Seu Noronha em *Os sete gatinhos* e os colégios da Usina que vigiam a Ritinha de *Bonitinha, mas ordinária*; o Maracanã, arena da grande vingança de Tuninho em *A falecida* ou a Praça da Bandeira, grande olho que condena o Arandir de *O beijo no asfalto*.

Em *Todas as cidades, a cidade,* Renato Cordeiro Gomes ressalta a importância do talento literário para a construção da imagem da cidade. A metrópole moderna só se deixa captar pela linguagem que faz da fragmentação sua forma de expressão.

> O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e o emaranhado de existências humanas. Esta cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 1994:24).

A agilidade dos diálogos de Nelson Rodrigues, a tradução de um ritmo da cidade, com requisitos especiais para cada parte dela foram sempre aclamadas pela crítica e pelos estudiosos.

> Ao entrar no domínio da tragédia carioca, em que é imprescindível, pelo qualitativo, a observação dos costumes, Nelson utiliza amplamente a linguagem coloquial. Ela assume diversas características: a mistura de tratamentos (a segunda e terceira pessoas), a incorreção gramatical deliberada, para o diálogo manter a forma popular ("Tem gente?", "Te tapiou!" etc.), o uso da gíria em lugar do vernáculo (mas sempre a gíria assimilada, que não envelhece e portanto é compreendida em qualquer tempo). Certas expressões, de uso corrente, são adaptadas à necessidade do diálogo, como, por exemplo: "O que é que tem a praia com as calças?". (...) O diálogo freqüentemente resolve-se em pingue-pongue, que dá grande vivacidade às cenas.(...) O ponto, no meio da frase, não se limita a reproduzir a naturalidade do bate-papo: agiliza o diálogo, não fechando um enunciado, para que o espectador se enriqueça por múltiplas sugestões (MAGALDI, 1992:53-54).

A materialidade das palavras, seu ritmo, sons e jogos de significados. Nelson utiliza estes recursos para configurar o personagem como habitante desta ou daquela parte da cidade, através de gírias e do ritmo mais lento ou mais rápido da fala. Em *A falecida*, o funcionário da funerária atende ao telefone com um preguiçoso "Alão!", fala arrastada coerente com o lugar. Em *Bonitinha, mas ordinária*, Edgard garante que um "negro boçal" jamais usaria a palavra "violada".

Na biografia definitiva de Nelson Rodrigues, "O Anjo Pornográfico", Ruy Castro destaca o itinerário do autor pela cidade, desde sua chegada em 1916 (Nelson nasceu em Pernambuco, em 1913). À infância passada na Zona Norte, entre Aldeia Campista e Praça Saens Peña, cenários de *A falecida*, segue-se a adolescência em Copa-

cabana e, em 1948, a volta à Zona Norte, onde o autor transita entre Engenho Novo, Andaraí e Estácio. Nelson viveu efetivamente a cidade que aparece em sua obra. Tinha dela não apenas informações ou imagens, mas conhecia de perto sua "alma". Além do trânsito entre Zona Norte e Zona Sul, Nelson vivenciou a cidade no trabalho como jornalista de campo, inicialmente em seção policial e, depois, esportiva.

Mas, ainda que se destaquem as crônicas de Nelson Rodrigues naquilo que elas absorveram da alma carioca, ou mesmo no que contribuíram para a criação desta identidade do Rio de Janeiro, não é o bastante para desvendar a cidade dramática do autor. Devemos entender que não foi sem uma consistente experiência dramatúrgica que o autor se debruçou sobre a cidade. Ele a vê através do prisma dos conflitos individuais (Nelson era um estudioso da teoria de Freud e deve-se lembrar a representação psicológica em *Vestido de noiva* e *Valsa nº 6*, obras anteriores às tragédias cariocas) e dos conflitos mitológicos desenvolvidos nas peças do chamado "ciclo mítico".[1] Nessas últimas, ambientadas em "gabinete", como prezava a tradição do drama burguês, Nelson desenvolveu uma semiologia espacial da casa que ampliaria mais tarde, ao tratar da cidade.

> (...) Se pensarmos na topografia de uma casa comum vemos que os lugares reservados para a sexualidade são de dois tipos: quarto (...) e banheiro (...), enquanto todas as outras partes da casa são "puras". Em 'Dorotéia', por exemplo, um índice da repressão da sexualidade é o fato de as mulheres morarem na sala"(...)outras peças, a liberação da pulsão sexual é descrita como um acabar com as paredes, com os limites da casa, da topografia sexual familiar (...) (SUSSEKIND, 1977:20).

Uma obra exemplar desta semiologia espacial é a peça *Os sete gatinhos*. Com exceção da primeira cena, toda a obra se passa no espaço asfixiante da casa de Seu Noronha, no Grajaú. Dentro desse espaço vale a regra captada por Flora. Na sala a família mantém a imagem de moral, embora no banheiro a mãe piche "nomes feios". Porém, não compreenderíamos a intenção do dramaturgo se não tivéssemos sido informados, na primeira cena, única que se passa no espaço urbano, com Bibelot conduzindo Aurora do Centro até Copacabana, sobre as verdadeiras características da família. Na rua, podem-se re-

velar coisas que não se diz dentro de casa. É a metrópole que nos liberta das "paredes que têm ouvidos". No centro da grande cidade há o conforto do anonimato.

O que marca tragicamente o ciclo carioca da obra rodriguiana é que, ao buscarem o espaço da cidade, as personagens fogem da prisão doméstica, mas se vêem presas numa cela maior e, esta sim, intransponível. O cerne da questão trágica encontra-se, então, no conflito entre o desejo de transcendência das personagens e a "materialidade do mundo". A precisa descrição do ambiente, com tudo o que ele tem de grotesco ou escatológico (citações tão ao gosto de Nelson) funciona, assim, para realçar a imagem desta prisão material que sufoca a alma.

> No drama de Nelson, a nostalgia do sobrenatural está condenada a existir num mundo saturado de uma materialidade tão espessa e dura, que parece impossível transcendê-la. Os heróis rodriguianos, especialmente os do ciclo realista, vivem num mundo onde tudo é muito concreto, particular, trivial e contingente. É o domínio da reportagem jornalística, do cinema documentário, da fotografia realista. Eles sofrem porque seus corações e mentes aspiram a um inatingível 'além' (NUNES, 1994:180)

A precisão da ambientação em Nelson Rodrigues é muito mais do que a reverberação gratuita de um talento jornalístico. "Nelson Rodrigues não é assim o retratista – imagem que lhe tira o impulso, o movimento, o vigor. Sua obra se faz num paralelo com a vida." (LOPES, 1983:126).

No clássico "A Invenção do Cotidiano", Michel de Certeau faz um estudo qualitativo da relação indivíduo-cidade. Na contramão das teorias estatísticas massificadoras, aproxima-se da etnologia e da arte, percorrendo questões que a sociologia e o urbanismo não ousavam tentar responder. Certeau entende a cidade como uma tríplice operação: 1) a produção de um espaço próprio, 2) estabelecimento de um não-tempo, para combater as tradições (nivelamento de todos os dados), 3) criação de um sujeito universal e anônimo (que é a própria cidade). Assim se possibilita a construção de um espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoladas e articuladas (CERTEAU, 2002:173).

É contra essa "identidade partilhada" que luta o personagem rodriguiano, tentando afirmar sua individualidade, através da exposição de seus desejos. Ele percorre vários espaços, mas em nenhum lugar ele realmente "cabe". O mundo exterior, de impenetrável materialidade, e a sua subjetividade não podem encontrar um ponto comum. Ele torna-se o estrangeiro em sua própria cidade. Para Certeau,

> A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade (CERTEAU, 2002:183).

Nelson Rodrigues explicou em entrevista para o jornal *O Globo*, em 1976, por que não gostava de viajar. Suas observações podem nos esclarecer sobre o significado mais profundo da relação entre o espaço e suas personagens.

> – Nunca viajei. Pra longe, nunca. Outra coisa que pode parecer pose. Mas eu acho a viagem um equívoco, um grande esvaziamento cultural da pessoa. Ao invés de se enriquecer a pessoa se esvazia, perde conteúdo. Lá fora, banca um pobre diabo errante, pelas esquinas e pelos botecos, ouvindo uma língua que não é a sua. E finge que está se divertindo. E vem pro Brasil dizendo que se divertiu pra burro. Na verdade, se chateou, se amargurou lá fora. A viagem nunca é um prazer (Fonte: O GLOBO, de 14/01/1976. CEDOC/FUNARTE. Dossiê Nelson Rodrigues. Consultado em setembro de 2003).

Sua sensação remete à experiência do não-lugar, ao estrangeirismo, à hostilidade da grande cidade. A relação talvez se explique melhor se confrontarmos a declaração de Nelson com a citação de Augé sobre o viajante:

> Essa pluralidade de lugares, o excesso que ela impõe ao olhar e à descrição (Como ver tudo? Como dizer tudo?), e o efeito de "expatriação" que daí resulta (...) introduzem entre o viajante-espectador e o espaço da paisagem que ele percorre ou contempla uma ruptura que o impede de ver aí um lugar, de aí se encontrar plenamente (...) (AUGÉ, 1994:79).

Encontra-se uma tragédia às avessas, em que o herói encarna a justiça enquanto o mundo é uma situação objetiva injusta (figurada nessa cidade niveladora de todos os indivíduos). Enquanto o herói

trágico antigo deveria renunciar a si próprio, o novo herói renuncia ao mundo para exprimir-se como indivíduo. O herói da tragédia carioca de Nelson Rodrigues é este que quer sobrepor-se ao anonimato e à universalidade impostos pela cidade.

Para entender como o indivíduo se sai neste embate, é preciso voltar a Certeau, que promove as definições essenciais de estratégia e tática. Enquanto a *estratégia* é o cálculo das relações de força que se torna possível a um sujeito que tem seu lugar próprio e dali pode, então, gerir uma situação, a *tática* é o meio utilizado por aquele que não pode exercer nenhum controle espacial e que precisa aproveitar os acontecimentos para agir. É uma forma de jogar com o tempo e o lugar do outro, criando ocasiões para atingir um fim (CERTEAU, 2002:46-47).

Certeau indica que a relação do transeunte com o espaço físico da cidade é, quase sempre, tática. Vejamos como, nas tragédias cariocas, os personagens rodriguianos transformam os espaços da cidade a seu favor.

Tragédias cariocas

• Zona Norte x Zona Sul

Ao analisar os estudos de Pierre Bourdieu, que identifica os "princípios implícitos" e as "regras explícitas" que regulam as práticas com o lugar (patrimônio) e a família (ou grupo), Certeau se interessa em saber onde ficam essas regras e princípios quando o lugar e a coletividade estão ausentes (caso da sociedade tecnocrática) (CERTEAU, 2002:123). Este questionamento é especialmente interessante para o estudo da obra de Nelson Rodrigues, pois suas tragédias cariocas encontram-se exatamente nesta encruzilhada: no conflito entre as regras e princípios da família e do lar e os novos princípios representados pela metrópole moderna. Não por acaso seus personagens habitam o subúrbio carioca (baluarte do lar e da família) e circulam entre a casa e outros espaços da cidade. Eles estão no cerne deste conflito. Flora Sussekind, em *Nelson Rodrigues e o Fundo Falso,* dirige seu trabalho para a análise das relações interpessoais na obra de

Nelson e de como se opera "a desconstrução da síntese tradicional", dessacralizando as instituições como casamento, pai, mãe, etc. A autora mostra que a essa quebra se juntam o rompimento da fronteira entre o familiar e o marginal – quando, p.ex. Herculano casa-se com a prostituta Geni em *Toda nudez será castigada* – e a multiplicação dos objetos do desejo – que podem ser desde membros da família (os variados casos de desejos incestuosos) até um enterro de luxo (em *A falecida*) ou um par de botas (que representa o noivo em *Dorotéia*).

Para ambientar este conflito da modernidade, Nelson Rodrigues desenhou, através de suas obras, um mapa do Rio de Janeiro que se pode resumir em três grandes áreas: a Zona Norte em contraponto à Zona Sul e o Centro, fronteira desses dois pólos onde, em geral, seus personagens, exemplares da pequena burguesia, trabalham.

> No Rio de Janeiro, o subúrbio aparece como local privilegiado para o desenrolar de tragédias que só fazem sentido devido à sobrevivência de valores antigos, que permitem que ainda se mate e se morra por amor. Em oposição, está a Zona Sul e mesmo o Centro da cidade, lugares de individualização, do relativismo moral e de interações sociais mais contidas no que tange à emotividade (FACINA, 2004: 25).

Embora apenas em *Bonitinha, mas ordinária* a zona sul apareça explicitamente na obra, com cenas no Clube do Itanhangá, no casarão da Gávea e na estrada do Joá, ela está presente nas demais obras como a promovedora de uma nova moral que possibilita o conflito. Tal conflito aparece porque, como esclarece Adriana Facina, o Rio de Nelson não é ainda a "cidade partida".

> Essa possibilidade de interação entre indivíduos de diferentes classes, profissões, raças e credos religiosos que os espaços públicos da cidade oferecem são fundamentais nas representações sobre o Rio de Janeiro elaboradas por Nelson Rodrigues. Não se trata, porém, de uma visão de relações sociais harmoniosas, ou democráticas e igualitárias. Ao contrário, a desigualdade aparece sempre sublinhada. (...) O importante é que a desigualdade não impede o contato, o trânsito, e que, para o nosso autor, isso confere uma riqueza à vida urbana carioca, permitindo torná-la matéria de criação literária (FACINA, 2004:189).

É comum vermos, nas obras de Nelson, personagens suburbanos freqüentando espaços da zona sul. Mas sua situação é sempre de

submissão, prostituição ou tentativa de vingança contra sua condição de pobreza ou repressão. Assim, Zulmira, de *A falecida* ascende à parte nobre da cidade enquanto cumpre o papel de amante do milionário Pimentel. Aurora, de *Os sete gatinhos*, só vai à Copacabana para entregar-se à prostituição. Em *Bonitinha, mas ordinária*, Edgard entrega-se às conveniências da família de Werneck, tornando-se freqüentador do Golf Club, da Gávea e do Joá. Este herói suburbano busca manter seus princípios de honra e dignidade diante do clamor corruptivo da cidade. Tal clamor não se apresenta apenas no cheque de cinco milhões com que Werneck pretende comprar sua obediência e sua liberdade. Apresenta-se também na pobreza que torna cada vez mais difícil a resistência moral e nas mutações ideológicas que ameaçam seus princípios (como p. ex. a operação de restauração da virgindade).

Boca de ouro é um exemplo diferente, em que vemos as grã-finas, atraídas pelo exotismo da figura do bicheiro, freqüentando o subúrbio de Madureira. O embate que se trava entre eles denuncia o domínio apenas ilusório do bandido sobre aquele espaço que, numa perspectiva mais ampla, submete-se às outras partes da cidade. Nelson promove uma crítica que é válida especialmente hoje, quando facções criminosas disputam a ilusão do poder sobre o espaço marginal enquanto o que fazem é manter aquela parte da cidade cada vez mais à margem, para proveito das classes dominantes. Não à toa, é pelas mãos da grã-fina que morre o "temível" Boca de ouro.

> Elas (as grã-finas), na verdade, nesta espécie de contestação com o bandido, mostrarão que podem ousar muito mais do que ele, mesmo quando é ele quem parece conduzir as regras do jogo (...). Trata-se de uma ousadia que provém da segurança. Aconteça o que acontecer, ampara-as não apenas um indivíduo (o marido, por exemplo) ou uma situação econômica; ampara-as uma sociedade inteira na qual as normas são ditadas pela classe a que pertencem (LINS, 1979:106).

Nelson é claramente tendencioso na defesa dos princípios suburbanos e na crítica à modernização ditada nos anos 50/60. Em *Bonitinha, mas ordinária*, Edgard encontra em Maria Cecília, mulher com quem deve se casar e que acredita ser uma menina ingênua vítima de estúpida violação, um motivo (ou desculpa moral) para

a decisão de aceitar a proposta de Werneck. Mas, por ciúme ou solidariedade, é Peixoto, o cunhado agenciador do casamento, quem promove a salvação de Edgard, revelando a verdade sobre a história de Maria Cecília. Edgard corre, então, para os braços de Ritinha, a menina suburbana que, apesar de impelida à prostituição, mantém-se firme em seus princípios morais e sincera em seus sentimentos. Resumindo o conteúdo da trama, Ismail Xavier escreve:

> *Bonitinha*, a peça, é parábola moral cujo esquematismo compete com a irreverência e a criatividade do verbo, mas sua veia satírica dirigida a uma modernização acanhada (início dos anos 60) esboça o que fará o gosto do tropicalismo alguns anos depois, quando música, teatro e cinema, flagrando o lado *kitsch* de um desejo de progresso vivido em chave provinciana, passariam a produzir suas colagens alegóricas (XAVIER, 2003:181).

• CENTRO

A cidade, signo real em primeira instância, concede às personagens um espaço exíguo, nenhuma possibilidade de expressão ou prazer além daquelas que lhes foram desde muito reservadas: o sexo conjugal, o bilhar, a praia, o Maracanã. Mas, se é a cidade que lhes tolhe, é ela também que, na casualidade dos encontros, nos "cruzamentos dos êxodos que se entrelaçam", lhes apresenta as alternativas do prazer. Deste ponto de vista, a cidade é um símbolo de perdição. Querendo dizer que sua filha é pura, que não conhece o pecado, Werneck, de *Bonitinha, mas ordinária,* garante que ela sempre esteve enclausurada, não conhece a cidade: "uma menina que, ainda hoje. Ainda hoje. Se você perguntar, digamos: – onde é a Praça Mauá? Ou a Rua do Ouvidor. Não sabe."

Bauman discorre sobre a cidade nos seguintes termos:

> Na clássica definição de Richard Sennet, uma cidade é um "assentamento humano em que estranhos têm chance de se encontrar" (...) O encontro de estranhos é um 'evento sem passado'. Freqüentemente é também um 'evento sem futuro' (o esperado é que não tenha futuro), uma história para "não ser continuada", uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião (BAUMAN, 2001:111).

No dia-a-dia jornalístico, Nelson Rodrigues percebeu a força dramática não só da divagação solitária, mas desses "encontros de estranhos". Em *A falecida*, a tragédia de Zulmira inicia-se em um desses encontros, em que ela trai o marido com o "estranho" Pimentel, num banheiro de sorveteria. O encontro entre as duas realidades, a da Aldeia Campista e a do milionário Pimentel, dá-se no centro da cidade. Apenas num lugar como a Cinelândia, onde alguns têm seu *happy-hour* na saída do escritório e outros se dão ao luxo de ir, por vezes, passear no cinema e tomar um sorvete, Pimentel e Zulmira poderiam ter se encontrado. E apenas repentinamente e sem palavras poderiam ter se tornado amantes. Pois não é exatamente na Cinelândia que a Zona Norte namora a Zona Sul? Vale ressaltar, além da qualidade de "entroncamento" da Cinelândia, construída, junto com a Avenida Rio Branco, para ser a "entrada triunfal" da Zona Sul carioca, a referência de Nelson ao cinema. O *Odeon* citado ("Sabe aquela sorveteria da Cinelândia, que fica perto do "Odeon"?") e toda a Cinelândia viviam seus anos dourados no momento em que Nelson escrevia *A falecida* (1953). A influência do cinema é clara na linguagem quase fílmica com que Nelson Rodrigues constrói sua obra, mas aqui aparece também de forma temática. Há algo de cinematográfico nessa experiência extraconjugal de Zulmira – algo que a fizesse talvez se identificar com a mulher hollywoodiana, mito do poder feminino que a realidade cotidiana a impede de alcançar.

Evelyn Furquim W. Lima, que estudou profundamente os significados urbanos e simbólicos da Cinelândia para a cidade do Rio de Janeiro, considera a praça e seu entorno o mais importante espaço de ampliação da esfera pública desde o início do século. Pela primeira vez, espaços públicos de lazer "moderno" (como sorveterias e cinemas) passam a conviver lado a lado com residências (os pequenos apartamentos nos andares superiores dos edifícios da Cinelândia são os primeiros exemplos do novo tipo de moradia que dominaria a cidade), gerando novas e complexas relações espaciais e culturais que marcam a modernidade urbana (LIMA, 2006:38).

Por outro lado, é também no Centro que Zulmira é flagrada em delito extraconjugal ("passeando de braço" com Pimentel) pela pri-

ma Glorinha. Na cidade, somos anônimos, mas nunca incógnitos. Se ela nos permite (ou mesmo nos incentiva) desvios à moral, é ela também quem nos vigia. "Quem mora na cidade não tem garantia de nada." (AUSTER *apud* GOMES, 1994:43).

Fig. 15 – A cidade em cena numa das melhores transposições cinematográficas de uma obra de Nelson Rodrigues. Zulmira é flagrada por Glorinha nos braços do amante. Cruzamentos fortuitos no centro do Rio. Fotogramas capturados do filme A falecida, *de Leon Hirszman, 1965. (fonte: XAVIER, 2003:271).*

Em *A falecida*, o conflito é metaforizado na dicotomia masculino / feminino e representa, em sentido mais amplo, o sufocamento da mulher por uma cidade conformada pelo poder do homem. Ainda que a cidade possa mudar de posição no conflito (pois ela também permite à mulher movimentos de liberdade e realização) é entre ela e a heroína que se cria a impossibilidade de equilíbrio. Zulmira espera ansiosamente o dia de sua morte, pois, com o dinheiro que será doado pelo ex-amante, há de sair pela cidade em grande estilo, carregada num coche puxado por cavalos de penacho ("Olha! Eu quero sair daqui! Nada de capelinha!"). O dia em que será livre e poderá ser de muitos homens sem carregar a culpa ("Então estarei livre! Serei tua, do meu marido, de todo mundo!"). Personagem tipicamente doméstica, a quem a moral suburbana concede apenas o breve espaço da sala à cozinha, dando-lhe da cidade só a paisagem que pode enxergar recostada à janela, é no entanto na cidade que Zulmira quer vencer. Pela cidade quer desfilar em caixão riquíssimo, vingando-se dos miseráveis dias de anonimato.

• Cemitério, floresta e carro

A morte é uma compulsão dos personagens rodriguianos. São inúmeros os suicídios (conscientes ou não) em suas obras. É a saída para aqueles que, impossibilitados de conviver com o próprio desejo ou inconformados com a própria miséria, não têm mais por onde escapar. Zulmira, de *A falecida*, é um exemplo extremo desta obsessão, mas ela se encontra também em Boca de Ouro (o bicheiro prepara um caixão todo de ouro para o dia de sua morte), em Edgard de *Bonitinha, mas ordinária* ("quero um caixão com aquele vidro, como o do Getúlio. E enterro de penacho, mausoléu, o diabo. Não sou defunto de cova rasa!"), na prostituta Geni de *Toda nudez será castigada*, perseguida pelo pressentimento de que morrerá de câncer no seio.

O clamor da morte está ligado a um desejo de transcendência que Nelson às vezes representa como uma vertente de religiosidade extrema. Em duas de suas obras aparece a conversão de personagens a uma estranha "igreja teofilista". Outras vezes, associa-se à busca de espaços lúgubres ou perigosos onde os personagens possam externar seus desejos mais secretos. Em *Bonitinha, mas ordinária*, dois locais da cidade abrigam os desejos de Edgard: o cemitério e a floresta. São locais para os quais a cidade fecha os olhos e onde (na ausência dos motéis, ainda inexistentes na cidade do início dos anos 60) o fraco pode, temporariamente, sentir-se dono do espaço (lembrar a definição de Certeau sobre a tática). Mas, ainda nestes lugares, a liberdade é parcial. Edgard leva Ritinha ao cemitério para consumarem o ato sexual, mas se salvaguarda ("São João Batista não interessa. Lá pode ter defunto conhecido da minha pequena. No Caju, não. Só dá cabeça de bagre."). Nesta obra, as imagens do cemitério e da praia constituem símbolos em oposição. Ao final do segundo ato, adentrando o túmulo do cemitério, Edgard e Ritinha experimentam uma espécie de ponto final de suas trajetórias. O cemitério é o lugar onde se congelam tempo e espaço – lugar por excelência da despedida. O segundo ato termina, assim, em desesperança. Mas ao final da peça o mar aparece para anunciar o renascimento de Edgard e Ritinha em direção a "qualquer lugar", ou melhor, a todos os lugares. Ao horizonte, enfim.

Fig. 16 – Nelson orienta Tereza Rachel e Carlos Alberto na cena do cemitério. A projeção cinematográfica da cena foi utilizada na montagem de Bonitinha, mas ordinária *(direção de Martim Gonçalves, 1962), trazendo para o palco o espaço marginal do cemitério, procurado pelos amantes nos anos 60 (In:* CASTRO, *1992: 329).*

Espécie de "limbo" entre a zona norte e a zona sul da cidade, a Floresta da Tijuca assume diversas expressões na obra de Nelson Rodrigues. É o lugar que abriga todos os desejos e oculta todos os crimes. É para lá que o bicheiro de Madureira leva os corpos de suas vítimas assassinadas e para lá vão os jovens que pretendem gozar de alguma liberdade sexual. É a floresta também que abriga a escória da sociedade, como o leproso que aparece para interromper o assédio de Edgard à Ritinha. Na figura desse leproso, estão hoje os milhares de favelados que tanto habitam como se escondem na Floresta da Tijuca.

Um objeto de extrema importância nos deslocamentos e revelações dos personagens de Nelson é o automóvel. São inúmeras as cenas em que Nelson coloca os personagens em movimento dentro de automóveis, além de outras apenas citadas, como a imagem que leva o Leleco de *Boca de Ouro* a acusar a esposa, porque a viu num táxi com o amante, em Copacabana. Estar "fora do automóvel" é ser ameaçado por ele. (Alaíde em *Vestido de noiva* é atropelada; a filha do bicheiro Anacleto, em *A falecida* é atropelada), mas estar "dentro" dele é ter poder sobre o espaço, é ser, por algum tempo, estrategista (segundo a definição de Certeau). Além de promover o trânsito entre as partes da cidade, o carro é o símbolo máximo da "suspensão

do lugar". Quando se está no carro, pode-se transitar entre os espaços e suas regras, pode-se passar incógnito pela multidão. É como se, enfim, os personagens pudessem, por alguns momentos, estar livres do conflito com o urbano. Em *Bonitinha, mas ordinária*, numa passagem bem significativa, Alípio convence as inocentes irmãs de Aurora a acompanhá-lo a uma festa na Barra da Tijuca ("De carro não é longe coisa nenhuma. Escuta. Avenida Niemeyer não é longe"). Edgard, da mesma forma, usa o carro para alcançar Ritinha. Prometendo levá-la ao trabalho (para o qual está atrasada) adentra as matas da Tijuca para assediá-la. Em *Toda nudez será castigada*, Herculano marca encontro com a prostituta Geni numa esquina e a primeira coisa que pensa é em entrar num táxi com ela ("Vamos conversar, sim, claro. Mas. (Olha em torno) Se ao menos aparecesse o miserável de um táxi."). Em *Os sete gatinhos*, é também dentro de um táxi, indo para Copacabana, que Aurora revela sua condição de prostituta e seus conflitos familiares para Bibelot.

A posse de um automóvel é um requisito de extrema importância na escalada social dos personagens, não enquanto ostentação de riqueza, mas enquanto domínio sobre esse lugar que circula por todos os outros. Uma possibilidade de fuga temporária à pressão da cidade.

• JORNAL

Cabe ressaltar a importância do jornal como forma de comunicação nas peças de Nelson Rodrigues. O jornal é a voz oficial da cidade. Para o bem ou para o mal, ele escreve a história da grande aldeia urbana. É pelo jornal que Zulmira reencontra Pimentel. Foi também no jornal que Zulmira viu o enterro de seus sonhos, o da filha de um bicheiro, e talvez tenha, nesse momento, decidido que morrer era a única forma de ser alguém na cidade – escrever seu nome no jornal seria uma forma de escrever seu nome na memória da cidade. Mesmo à Maria Cecília, de *Bonitinha, mas ordinária*, resguardada pelo pai de toda experiência urbana, a cidade chega através do jornal. Foi ali que Maria Cecília teve sua libido mais profunda despertada, ao ler a notícia de um estupro.

Há duas obras principais em que Nelson explora a força do jornal como porta-voz e construtor da cidade: *Boca de ouro* e *O beijo no asfalto*. Na primeira, D. Guiomar, entrevistada sobre a história do bicheiro, acaba criando três versões distintas, manipulada pelo entrevistador, o repórter Caveirinha. Mostra-se assim como a imprensa constrói e desconstrói a imagem do bicheiro Boca de Ouro e, através dele, todo o imaginário da cidade. Mudando de perspectiva, em *O beijo no asfalto*, Nelson explorou a fundo o poder da mídia sobre um anônimo indivíduo na fragmentada cidade moderna. A ambição do repórter Amado Ribeiro transforma o gesto de Arandir (um beijo dado na boca de um desconhecido que agonizava, atropelado) em crime passional de um atormentado homossexual (insinuando que Arandir era amante do morto e o havia empurrado contra o lotação).

> A tragédia de Arandir é a do indivíduo que vê suas relações de pertencimento mais significativas, como a família e a vizinhança, tornarem-se frágeis, incapazes de fornecer proteção contra a impessoalidade representada pela opinião pública. Num ambiente em que ninguém conhece ninguém, em que todos são potenciais estranhos, em que a possibilidade de trânsito entre diversos mundos na cidade faz com que a vida dos indivíduos seja aberta a múltiplas dimensões, todos podem ter seus segredos inconfessáveis. São essas possibilidades que Amado Ribeiro explora na construção de sua versão sobre o beijo no asfalto. E essa versão é tão poderosa porque é veiculada pela imprensa para o grande público, e atinge até as certezas do próprio Arandir. Se, a consciência da solidão e da impotência do indivíduo foram decorrência, para Tuninho, da descoberta de que era traído pela mulher, em Arandir esses sentimentos foram elaborados a partir da experiência de tornar-se réu perante toda uma cidade, sem direito a defesa. Num mundo de desconhecidos, a versão mais forte dos fatos é sempre daquele que fala para o maior número. Se, historicamente, a cidade moderna permitiu ao criminoso se ocultar no meio da multidão, por outro lado, ela trouxe a experiência da proximidade entre estranhos que podem fazer de cada um suspeito em potencial (FACINA, 2004:196-197).

Fig. 17 – O repórter Caveirinha entrevista D. Guigui sobre o Boca de Ouro. Na encenação de José Renato (1961), os portões de ferro projetados e o grupo de vizinhas configuram o subúrbio de Madureira. (In: CEDOC / FUNARTE)

• Jogos e Maracanã

Alguns motivos secundários aparecem de forma recorrente na obra rodriguiana e podem ser considerados "leitmotifs". Em *Bonitinha, mas ordinária*, o mais evidente deles é a frase insistente que acompanha todos os personagens masculinos: "O mineiro só é solidário no câncer." Atribuída ao mineiro Otto Lara Resende, a frase vem para desequilibrar a imagem do carioca solidário, desinteressado e boa-praça. Seu conteúdo vai "infectando" os personagens da cidade, da Zona Norte à Zona Sul.

Os jogos também são *leitmotifs* da obra rodriguiana. Eles se conectam ao tema principal como válvulas de escape às regras instituídas. Em *A falecida*, a sinuca é o refúgio dos desempregados, entre os quais está Tuninho. Constitui um gueto, espaço de desocupados que inventam um mudo paralelo onde aplicar sua energia. Na mesma clave, o futebol cria uma outra existência, compartilhada por toda a cidade, onde até Tuninho pode experimentar o gosto da vitória e o da vingança (a esse mundo imaginário, Zulmira se recusa a pertencer...). Em *Bonitinha, mas ordinária*, encontramos o outro lado da cidade e, com ele, outros tipos de jogos. Os ricos da Zona Sul vivem um outro mundo em bailes onde "se pode tudo", desde uma exposição das perversões sexuais em sessões públicas de "psicanálise" até a promoção de um estupro assistido "de camarote" pelos convidados de um baile.

Presente em diversos diálogos de diferentes obras, o futebol tem sua representação mais importante em *A falecida*, como motor que faz mover todo o mundo masculino. É no palco do futebol que Tuninho, o marido, cego para a transcendência e apegado ao mundo cotidiano, tem, na cena final, seu momento de redenção – seu encontro com a parte mais humana de si mesmo, capaz de sentir a dor da perda, não apenas a raiva, capaz de se perceber sozinho na multidão de "cabeças de bagre". O Maracanã, palco das maiores emoções cariocas, altar de muitos dos deuses que cultuava Nelson Rodrigues, é a imagem resumida dessa tragédia. Ali, completamente anônimos, debatem-se milhares de esmagados suburbanos. Para estar ali, esperam toda uma semana, e ali se desvencilham das frustrações cotidianas. Ali sentem ter poder, identificam-se com algo que parece transcender à existência banal. Tuninho vai ao Maracanã praticar sua vingança, apostando todo o dinheiro que extorquira do amante de sua esposa para pagar o enterro de luxo que ela sonhara. Não foi feliz, mas tem dinheiro. Não pôde amar ou ser amado, mas vai apostar com o Maracanã inteiro no Vasco. Era tudo o que queria na primeira cena em que nos foi apresentado. Mas eis que, ali, diante da multidão, a existência se revela medíocre e ele percebe a banalidade em que foram transformadas suas ambições.

Notas

[1] Utilizamos aqui a classificação feita por Sábato Magaldi sobre o teatro de Nelson Rodrigues e que se tornou corrente entre os estudiosos do autor. Como "ciclo mítico" consideramos o conjunto formado pelas peças *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949). Da mesma forma, quando falarmos de "Tragédias Cariocas" estaremos nos referindo às peças *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *O beijo no asfalto* (1960), *Boca de ouro* (1961), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962) e *Toda nudez será castigada* (1965).

Referências bibliográficas

AUGÉ, Marc. *Não Lugares.* Campinas/SP: Papirus, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. *Espaço Cênico – Espaço Urbano: A relação entre os espaços das artes cênicas e os espaços públicos da cidade.* (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PROURB/UFRJ, 2000.

CARON, Jorge O. *O Território no Espelho – a arquitetura e o espetáculo teatral.* (tese de doutorado). São Paulo: USP, 1994.

CASTRO, Ruy. O *Anjo Pornográfico. A Vida de Nelson Rodrigues.* São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano 1 – artes de fazer.* Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Das Vanguardas à Tradição: Arquitetura, Teatro & Espaço Urbano.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues, uma realidade em agonia.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LOPES, Ângela Leite. "Nelson Rodrigues e o Fato do Palco". In: *Monografias / 1980.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1983.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

NUNES, Luiz Arthur. "O Teatro de Nelson Rodrigues". In: *O Teatro Através da História vol. II – o teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo. Vol. 1 a 4 (org. Sábato Magaldi).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SÜSSEKIND, Flora. "Nelson Rodrigues e o Fundo Falso". In: *I Concurso Nacional de Monografias – 1976*. Brasília: MEC/FUNARTE/SNT, 1977.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

O espaço e a cidade na produção coreográfica de Pina Bausch[1]: uma cartografia do imaginário

*Solange Pimentel Caldeira**

Na passagem do século XVIII para o século XIX, Goethe, Beethoven e Hegel estavam de certo modo inquietos com uma realidade mundial que desafiava todo o mundo. Eles responderam a esses desafios e inquietações cada qual por meio de sua linguagem. É curioso notar que em todos eles havia uma preocupação de desvendar o que estava acontecendo. Hegel (1998), especialmente na *Fenomenologia do Espírito*, queria desvendar qual é o momento mais avançado do desenvolvimento do pensamento da razão humana. Em *Fausto*, Johann Wolfgang von Goethe (1964), que está no mesmo contexto, coloca algumas interrogações nas falas de Mefistófeles sobre as possibilidades da razão conseguir um pleno discernimento.

Já Ludwig van Beethoven, conforme Massin (1972), especialmente na *Nona Sinfonia*, aproveitando o poema de Friedrich von Schiller (1785), *An die Freude*,[2] que corresponde à última parte da obra, canta um hino de glória ao novo mundo, a um novo período, à nova época da história. A despeito de ele usar a linguagem musical, estava também entusiasmado com o fato de estar havendo naquele momento, naquela época, uma ruptura, uma transição, uma transformação que estava abrindo horizontes excepcionais.

Além do que acontecia com a razão, com a ciência, com a filosofia e com as próprias artes, estava acontecendo uma coisa que inaugurava o mundo contemporâneo, o mundo no qual estamos até hoje: o povo passou a fazer parte da história de uma maneira nova. Há uma frase de Napoleão, numa conversa com Goethe, em que ele teria dito que o papel que o destino desempenhava na tragédia grega

* Solange Pimentel Caldeira é professora adjunta da Universidade Federal de Viçosa (UFV), coordenadora das disciplinas de Balé Clássico e Atuação Teatral, do Curso de Dança, Departamento de Artes e Humanidades (DAH). Bailarina, atriz, coreógrafa e pesquisadora na área de dança e teatro. Doutora em Teatro (UNIRIO).

no mundo moderno passaria a ser desempenhado pela política. Isso evidentemente está em Hegel e em Goethe. De certo modo a *Ode à Alegria*, que Beethoven aproveita de Schiller, é um hino ao novo período em que o povo entrou na história de uma maneira surpreendente.

Nessa mesma época, para falar do período da Revolução Francesa, do Iluminismo, há um conjunto de inquietações que fertilizam a criatividade de filósofos – Diderot, Kant, Hegel –, de cientistas – Lavoisier – e de artistas. Aqui se coloca um problema também fascinante, que é o de como as chamadas revoluções científicas podem ser vistas como acontecimentos que são contemporâneos de revoluções culturais, filosóficas e políticas. Daí por que estou convencida de que nessa época da história, no fim do século XX e no começo do século XXI, nós estamos envolvidos numa grande ruptura histórica.

O declínio do mundo socialista, a transformação das nações socialistas em fronteiras de expansão do mundo capitalista e a tentativa dos EUA em se transformarem na única potência mundial e de instituírem uma espécie de administração mundial das várias nacionalidades e nações, isso está sendo uma transformação muito séria, muito profunda, que está abalando muitas convicções, muitas noções. Isso implicará um novo florescimento da filosofia, das ciências e das artes.

Está em curso não só uma ruptura histórica, na qual a noção de tempo e espaço foi substancialmente abalada, mas também uma revolução cultural de grandes conseqüências, cujo resultado mais imediato seria o florescimento de um novo paradigma. Nesse sentido, a arte contemporânea tem investido cada vez mais na dissolução das fronteiras entre linguagens artísticas, permeabilizando seus contornos territoriais e criando assim, zonas de passagem, de transição – hibridismos artísticos.

O MUNDO COMO ESPETÁCULO E A CIDADE ESPETACULAR

A partir da segunda metade do século XX, começamos a assistir a uma descontextualização/recontextualização pelas formas de compressão espaço-temporal em heterotopias[3] espetaculares. O espetá-

culo, extensão do palco e depois do *écran*, é o signo descontextualizador que se tem vindo a sobrepor ao organismo. O espetáculo é, de fato, o resultado do esvaziamento do tempo e do espaço da subseqüente constituição de cronotopos, ou seja, de nexos privilegiados em que unidades temporais se cruzam com unidades espaciais. As cidades constroem, cada vez mais, uma determinada imagética em que uma cidade imaginária adere a uma cidade vivida em função da introjeção e projeção de figuras estruturais ou conjunturais como as de cidade histórica; cidade-museu; cidade universitária; capital do gótico; cidade do futuro; capital da cultura.

A cidade pensada e praticada segundo o princípio do espetáculo implica uma mudança na política da diferença. Tornava-se necessária uma nova política adequada a um novo paradigma socioespacial em emergência.

A sociedade moderna atinge o seu limite com a globalização, ideológica sem dúvida, mas também econômica, tecnológica, cultural e política. As regiões internacionais antes concebidas como centrais deram lugar às cidades mundiais que passam a ter funções centrais, mesclando-se assim a centralidade e a periferia. As cidades industriais transformaram-se em metrópoles, em regiões urbanas polinucleadas, deixando também aí, cada vez mais, de ter sentido uma rígida diferenciação entre centro e periferia.

É esta deslocalização da noção de centro e de periferia que a metáfora do espetáculo utiliza para transformar qualquer aqui e agora num palco hiper-real e espetacular que se torne centro do mundo. Todos os locais parecem constituir-se como potenciais nexos espaço-temporais do programa de sedução-espetáculo / consumo-resgate e é essa potencialidade que a cidade-espetáculo vai gerindo.

Cidades e seu imaginário

Ler as representações da cidade contemporânea, percebendo a utopia em ruína e os traços infernais das megalópoles em que se vive, faz parte da operação poética de muitos artistas. As artes, filhas desse tempo de subtração dessas certezas, são também filhas das megalópoles que põem em questão a própria concepção de urbano arquite-

tada pelo mundo moderno. De tema privilegiado pelos modernos, a cidade torna-se problema. Constitui-se elemento forte da pauta das questões pós-modernas, quando se constata que a era das cidades ideais caiu por terra.[4] Observa-se o momento em que o mundo se torna eminentemente urbano; em que se agudizam as tensões entre o local e o globál; em que se desestabilizam as marcas identitárias; em que as relações sociais parecem mais desterritorializadas; em que o fato social se mistura com o estético.

O olhar plural, nesse momento, procura representar a experiência urbana da contemporaneidade, considerando o espaço urbano como o lugar privilegiado de intercâmbio material e simbólico do habitante.

O sujeito que lê e interpreta as cidades faz-se um detetive de subtrações, de ausências. Subtrai das narrativas urbanas a idéia de utopia, a visão una, organizada e totalizante do país, a cidade compartilhada, as marcas identitárias exclusivas e singulares da própria cidade, e de homens, e mulheres nesse espaço plural e fragmentário.

É nesse viés que está o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, seu interesse em compreender os novos horizontes. Sua obra expressa isso, é uma arte transnacional, cujos temas são de significação mundial e cujos personagens não precisam ser identificados como sendo deste ou daquele país.

São escritas corporais, desembocam em novos conceitos, novas noções, competindo com a mídia, que hoje não é mais nacional, mas de alcance mundial, cujos efeitos de manipulação nos condena a ver e a nos informarmos de uma maneira única e extremamente limitada. Paradigmáticas neste sentido são suas encenações que têm as cidades como personagem protagonista. Esgotar a possibilidade da cena ainda sobrecarregada de sentido parece ser traço marcante de suas narrativas urbanas.

Ela, a cidade, personagem secundária da vida, vê-se de repente no centro das atenções. Transforma-se em espetáculo, hipótese a ser investigada. É esta hipótese que Pina Bausch explora, numa espécie de polifonia que toma a personagem-cidade como objeto de pesquisa.

Na impossibilidade de ser sujeito, a personagem que não tem fala, é falada pelo discurso dos outros, pelos desdobramentos do dis-

curso do narrador. Bausch parece querer demonstrar que a verdade da cidade é uma construção discursiva da multiplicidade de vozes que circulam pelo espaço, inclusive a dos espectadores anônimos que se divertem com o espetáculo do cotidiano.

Sem abolir a aparência de uma significação em cena, as obras de Bausch apontam para um paradoxo: como a protagonista requer uma legibilidade, uma carga semântica diferenciada, é como se estivesse a reinstaurar sua significação.

A promessa de significação se concretiza quando apresenta a cidade enquanto "teatro de uma guerra de relatos" (CERTEAU, 1997:129), levantando um repertório de temas contemporâneos: a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, as relações de poder, a cidade da memória e a memória da cidade – que se tece com o tema da nostalgia de uma cidade mítica perdida e a impossibilidade de resgate na cidade atual. Uma verdadeira cartografia do imaginário.

São as relações do universo mítico com o urbano, que Bausch abre à contemplação e reflexão. Pina Bausch apreende e expõe elementos da vida da metrópole, momentos em que o indivíduo se vê excluído do convívio humano e sem possibilidade de comunicação com seus pares. Na cidade-solidão da ficção de Bausch, as relações de espaço-tempo tornam-se opressivas no percurso de personagens sem nome e sem futuro marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da linguagem e da fabulação.

Esses temas apontam semanticamente para a subtração: o *tanz-theater* fala de ausências e perdas, daquilo que busca pela memória, com certeza o mais forte elemento articulador dos temas urbanos, que se encaminha para outra questão básica que Bausch dramatiza: até que ponto ainda, em tempos pós-utópicos da crise dos grandes paradigmas ideológicos, é a memória que oferece identidade à cidade e aos homens.

Os percursos de seus personagens em seus deslocamentos no espaço narrativo abrem possibilidades de veios múltiplos na tessitura dos relatos, que possibilitam verificar sua significação. Assim, o próprio espectador-leitor pode investir-se da máscara discursiva de um

"detector de ausências",[5] que aí formula: "A arte na cidade contemporânea só pode aludir ao que ali nos escapa, ao que ali não tem lugar" (PEIXOTO, 1996:47). É por esse viés que tais narrativas dão destaque ao papel fundamental atribuído à memória, que abre caminho à atualização da temática da nostalgia, realizada plenamente em seu belo sentido etimológico: a dor da perda.

Perda, ausências, subtrações, que fazem desembocar em distopia: lugar, estado ou situação hipotética, em que as condições e as qualidades de vida são penosas.[6] Ao lado da memória, a distopia estabelece um código comum que possibilita articular os textos de Bausch.

Nostalgia/distopia é um binômio que marca outra tendência da ficção contemporânea, que se alimenta, romanticamente, da nostalgia projetada num passado idealizado, quando os mitos se desgastam, no momento em que se sabe que a era dos ideais caiu por terra.

A narrativa quer desentranhar do presente, resíduos de significados de uma cidade perdida, de uma cena que foi sendo esgotada pela corrosão. Enquanto anda e olha, cada bailarino registra a cidade polifônica em sua superfície chapada. Cidade dividida, não-compartilhada e perversa. Bausch enfoca a corrosão do diálogo, a perda dos referenciais de sua cartografia afetiva, a violência da destruição da memória da cidade mítica.

Em seu projeto de articular o texto, a cidade e a memória, o escritor andarilho percebe a perda da alma encantadora. Deseja, em seu processo de escrita, redescobri-la, reinventar-lhe uma cena legível, com todas as promessas de significação. Tenta resistir nostalgicamente ao estilhaçamento da cena; quer recuperar o enraizamento na cidade de sua origem, num momento em que tudo é previamente dado, exposto em visibilidade total. O projeto de Bausch mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando em sua escrita as promessas de significação que a cena pós-moderna permite.

É por esta ótica, que as cidades e suas representações na dança-teatro de Bausch não são meramente reflexos especulares da realidade representada, mas condicionam escolhas estilísticas e temáticas. Essas narrativas deixam ver claramente que "não se deve confundir

a cidade com o discurso que a descreve, ainda que haja uma relação entre eles" – como disse Ítalo Calvino (CALVINO, 1990:37). A realidade urbana construída deriva da grande cidade moderna, mas deságua no domínio do não-lugar (SHARPE & WALLOCK, 1987:71): cidades sem face, sem nome, rarefeitas, que se podem tornar toda e qualquer uma.

Essas narrativas contextualizam-se numa época em que, contraditoriamente, as cidades voltam a pensar em si mesmas, quando se deseja reverter à decadência de centros urbanos com a recuperação do papel das cidades, que o italiano Aldo Bonini chamou de "renascimento das cidades" (CANCLINI, 1997:39), quando ganha força a noção de multiculturalidade, ou seja, a coexistência de múltiplas culturas urbanas no espaço que chamamos, todavia de urbano.

É neste estado de coisas que tais narrativas constroem o cenário das cidades como espaço público e arena cultural. Ao mesmo tempo em que revelam, permitem detectar que a cidade determina o cotidiano, dá forma aos quadros de vida e é o presente turbulento, de velhos medos.

Estar nela, ou procurar lê-la através de escrituras que a leram, é engendrar respostas para o processo de autodescoberta de cada um. É justamente a alma mítica das cidades, com seus encantos e problemas, que se expressam no desejo de seus habitantes, a fonte poética que alimenta e conduz Pina Bausch, em cada uma de suas obras que têm a cidade, a cartografia de seu imaginário, como protagonista.

A CIDADE POR PINA BAUSCH

"Cidades são como pessoas, é preciso se apaixonar para descobri-las" (KATZ: 2000:15). É assim que Pina Bausch fala sobre o tipo de produção que inaugurou em 1986, ao aceitar um convite do Teatro Argentina para criar um espetáculo sobre Roma. *Viktor* viria a ser apenas a primeira de suas declarações de amor àquela cidade, complementada 12 anos mais tarde com *O Dido*, a segunda co-produção sobre Roma.

Em 1980, o *Tanztheater* de Wuppertal teve cortes no orçamento. Para suprir esses cortes, foi necessário arranjar co-produtores para

os espetáculos. O projeto das *residências* foi a solução encontrada e deu tão certo que passou a fazer parte do planejamento da companhia.

A cada um ou dois anos, é feita uma residência em um lugar e dela resulta uma coreografia. O repertório é vasto, tem início com *Bandoneon*, inspirado na cidade de Buenos Aires (1980), porém Bandoneon não foi uma co-produção, e continua em seqüência, em peças inspiradas em cidades-países: *Viktor* (Roma, 1986), *Palermo, Palermo* (Itália, 1989), *Tanzabend II* (Madri, Espanha, 1991), *Ein Trauerspiel* (Viena, 1994), *Nur Du* (Estados Unidos, 1996), *Der Fensterputzer* (O Limpador de Vidraças – Hong Kong, 1997), *Masurca Fogo* (Lisboa, Portugal, 1998), *O Dido* (Roma, 1999), *Wiesenland* (Budapeste, 2000), *Água* (Brasil, 2001), *Nefés* (Turquia, 2003), *Ten Chi* (Tóquio, 2004), *Rough Cut* (Seul, 2005).

O método é simples e se repete em todas as cidades eleitas. Conta Regina Advento, bailarina brasileira, integrante da companhia de Bausch, da experiência com a peça *Masurca Fogo*. *Masurca Fogo* é um espetáculo que lida justamente com esse contraste de ritmos e gestos. O cenário conta com enormes rochas vulcânicas, inspirado na Ilha do Fogo, no arquipélago de Cabo Verde, onde a dança tradicional é a *masurca* – daí o nome. No começo de 1998, a companhia esteve na ilha, depois rumaram para Lisboa, onde passaram três semanas. Percorreram a capital portuguesa colhendo impressões e material de pesquisa.

> Saímos pela cidade em busca de algo que nos parece comum, dessa forma, cada um captou uma coisa em Lisboa e Pina reuniu em uma coreografia. O público poderá entrar em conexão com vários aspectos de Masurca. A obra é alegre e otimista, fala sobre o amor e a sensualidade. Também, durante o processo de criação, houve uma passagem pelo Brasil, que resultou na escolha de uma valsa de Radamés Gnatalli e um samba de Baden Powell para compor a trilha sonora que ainda conta com fados de Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro, músicas típicas de Cabo Verde (*apud* DUNDER, 2000:46).

Quando recebeu o segundo convite do Teatro Argentina para outra criação sobre Roma, conta que titubeou:

> A questão que eu me colocava era se eu teria ou não alguma outra chance de me apaixonar de forma diferente pelo mesmo lugar e aceitei porque percebi que é exatamente isso que sempre acontece com todos nós, que há muitas e não apenas duas maneiras de sentir os lugares porque eles são organismos vi-

vos tal qual pessoas, com quem podemos levar uma vida inteira sem esgotar as descobertas (*apud* KATZ, 2000:15).

Porém, mais do que os lugares, são as pessoas e suas interioridades que interessam à coreógrafa. Como ela própria afirma: "Não são as paisagens e sim as pessoas dessas paisagens que me atraem porque são as paisagens dentro dessas pessoas que contam como material para a pesquisa que desenvolvo" (*apud* DUNDER, 2000:46).

Além das pessoas, também os bichos. Há muitos deles espalhados em vários de seus espetáculos. Em *Masurca Fogo*, além do leão-marinho (encarnado por um bailarino) e sua voz (gravada), há os flamingos e os búfalos em vídeo e uma galinha ao vivo.

> Claro que a natureza me interessa e eu adoraria ter tempo para ir a muitos desses lugares privilegiados, mas o meu material de trabalho básico são as pessoas, tanto na rua quanto dentro da minha companhia, esse é meu foco (*apud* DUNDER, 2000:46).

Ela já criou obras para Roma, Palermo, Madri, Viena, Estados Unidos, Hong Kong, Lisboa.

> As questões centrais dos seres humanos não variam tanto assim de lugar para lugar, mas, de fato, há algo no modo como elas são enunciadas nas pessoas que ganha cor local. O mais curioso é que essa particularidade também não é uma só, partilhada igualmente por todos, e sim, ao contrário, embora preserve algo que nos permite identificá-la nos diferentes modos como se expressa em cada um. Tenho tido o privilégio de encontrar pessoas tão especiais ao longo destes anos, que fica difícil concordar que elas são especiais por serem dos lugares onde as encontrei. Vejo que nelas, que pertencem a lugares os mais estranhos um ao outro, há algo de semelhante, como se o muito particular, aquilo pelo qual nós nos distinguimos de todos os outros, fosse também aquilo que nos une a eles (*apud* KATZ, 2000:15).

Acreditando que os lugares ganham identidade por intermédio das pessoas que lá estão, Pina Bausch assume a temática do urbano e dos corpos quotidianos em suas montagens. Interessa a ela ir ao lugar, perceber as pessoas que lá estão.

> Eu acredito que as formas de contato pessoais, presenciais, as que dependem fundamentalmente da afetividade, vão sobreviver e proliferar com mais qualidade, embora pareça que tudo será virtual num futuro bem próximo porque, na verdade, estamos apenas no início de algo que ainda não sabemos

direito como vai nos modificar e que, embora pareça muito desenvolvido e consolidado, ainda é ralo. (*apud* KATZ, 2000:15)

Seu modo peculiar de tentar compreender o urbano de cada um tem um fator comum, que ela crê como universal: a busca eterna da felicidade, do amor.

> Tudo o que fiz e faço acontece porque acredito que o que modifica as pessoas e o mundo, aquilo que é capaz de nos mover é o amor e caso não acreditasse profundamente nisso e no fato de que a dança é capaz de comunicar essa crença, não poderia ter feito nem tampouco fazer o que faço (*apud* KATZ, 2000:15).

Assim, a Lisboa de *Masurca Fogo* não é feita só de fados, mas de valsas brasileiras de Radamés Gnatalli, percussão de Baden Powell, Marcos Suzano, misturadas com K.D.Lang, música de Cabo Verde, Duke Ellington, Lisa Ekdahl, Ben Webster e mais Tupi Nago, Vince Guaraldi, Mecca Bodega, Quarteto Alexander Balanescu, Nicolette, música de tambores portugueses de Rui Jr., um tango com Gidon Kremer e, é claro, dois fados de Amália e Alfredo Marceneiro. Assim como todas essas sonoridades se auto-organizam como Lisboa, as pessoalidades dos intérpretes dessa companhia conservam seus traços e, ao mesmo tempo, produzem uma textura que traz a assinatura de Pina Bausch.

Como encontramos o Brasil dentro de *Masurca Fogo*, pode ser que venhamos a descobrir a África que ainda temos ou somos pelos olhos de Pina Bausch. Ela confia no acaso. Sobre *Água*, coreografada depois da residência no Brasil, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, comenta: "Nunca estive na África e encaro Salvador como a minha

Fig. 18 – Palermo
(Foto: Ursula Kaufmann).

introdução também a esse outro lugar que, por enquanto, é um vazio para mim" (*apud* KATZ, 2000:15).

Não se trata de uma edição autoral de materiais também autorais, mas de outro tipo de organização. Para entender melhor isso, vale prestar atenção no cenário de Peter Pabst, que ocupa boa parte do espaço do palco, em *Masurca Fogo*, com um relevo vulcânico cuspido por uma arquitetura que entende a sua função como a de criar e não como a de organizar os espaços. Explica Peter Pabst: "Existem dois cenários prontos, um com o tamanho do palco de Portugal, onde estreamos, que foi trazido ao Brasil, e um outro, menor, com o tamanho do nosso palco de Wuppertal" (*apud* DUNDER, 2000:46).

O modo suave e carinhoso de tratar as pessoas, a intensidade do olhar, com que Bausch cerca qualquer interlocutor, talvez espante quem busca uma encarnação do mundo povoado de dificuldades com que tem nos abastecido com seus espetáculos. Mas esta qualidade da sua atenção é responsável por suas singulares e mágicas leituras das 'cidades', que apresenta em suas obras.

> Lembro da vez que estávamos na Índia e que paramos numa praça e, de repente, surgiram algumas meninas vestidas de branco e segurando velas, numa espécie de procissão que ia parando para dançar de casa em casa. Simplesmente fomos atrás dela, como se fosse a coisa mais natural do mundo aquilo acontecer naquele lugar e àquela hora, tarde da noite, e andamos por cerca de três horas com eles, atravessando lugares e seguindo juntos e essa aparição poderosa que nos arrebatou representa um pouco aquilo que busco quando exploro um lugar e que é basicamente, contar com a chance de encontrar o que não está na superfície, mas que justamente nos permite rasgá-la (*apud* DUNDER, 2000:46).

E completa, explicando seu conceito de cidade, também publicado pelo mesmo autor:

> As cidades são como cebolas, feitas de camadas que se ligam e que podem ser abordadas de vários pontos distintos. Mesmo quando se permanece no mesmo anel dessa cebola, sempre se vê aquilo que fica ao redor a partir de um lugar diferente porque, como o ser humano está sempre se modificando, isso permite que quando se volta ao mesmo lugar, ele não seja mais o mesmo.

E nessas cidades, em camadas que se interpenetram, estão os corpos, corpos pós-holocausto, pós-tecnos, pós-humanos. Corpos

que se transformam sem que se perceba, como atingidos pela radiação de um mundo em decomposição, ou irradiação de um mundo mítico ancestral.

O Tanztheater Wuppertal propõe uma resistência, propõe pensar criticamente os acontecimentos, propõe uma exploração de novas formas de ver o mundo. Então se abrem outros horizontes.

A narrativa bauschiana lida com a compreensão do sentido das ações das pessoas. Compreensão que é uma forma de conhecimento, uma forma de discernimento do que é a realidade. Os fatos sociais estão sempre carregados de vários significados, a cena de Bausch está empenhada em captar o sentido ou os sentidos das ações, das relações, das tensões, dos conflitos sociais. O corpo aparece aí como espaço e material de trabalho, refletindo suas imagens, suas pertinências e suas novas configurações espaço-temporais.

Esse processo é, segundo Pina Bausch, feito à base de sentimentos, não de método.

> Vou criando um mosaico, encontrando aqui e ali um monte de coisas, detalhes que uso para compor meus trabalhos. Quando preparo um balé, não há nada, só os bailarinos e a vida. Não tenho visões, não é assim que crio. As coisas vão sendo montadas aos poucos (*apud* KATZ, 1997:13).

O Tanztheater Wuppertal viaja para diferentes cidades do mundo por algumas semanas, para ali viver, ver, sentir, ouvir e pensar de uma maneira diferente. O objetivo não é representar uma cultura específica de um país, tal qual uma fotografia, um registro fiel, mas sim captar as sensações do lugar. Trata-se de sempre tentar ver de uma outra maneira, de outros ângulos, de contaminar-se por algo que esta fora do *habitat* quotidiano.

A visão que se tem em espetáculos de Bausch é sempre a cartografia do imaginário, aquele de Pina Bausch e de sua companhia. É como sair de dentro para depois voltar e olhar do avesso, conforme já apontara Antonin Artaud (1993), sempre a partir de si, do seu filtro pessoal.

Nos ensaios, ela se mostra perfeccionista ao extremo e exige dedicação total: "Peço às vezes que repitam cem vezes algum movimento que não ficou muito claro para mim" (*apud* KATZ, 1997:13). Regi-

na Advento, brasileira, ex-bailarina do grupo brasileiro Corpo, está com Bausch há mais de dez anos e diz que esse momento de criação é estafante, mas recompensador: "Ela é muito exigente e pode ser cansativo trabalhar com ela, mas aprendi muito nesse tempo todo. É muito gratificante" (*apud* KATZ, 1997:13).

"As nossas peças não são documentários" (*apud* KATZ, 1997:13), afirma Peter Pabst – o cenógrafo a que Bausch se associou depois da morte de Rolf Borzik, seu companheiro e criador da cenografia de todas suas peças.

Aos 67 anos, Pina Bausch permanece fiel aos seus métodos de criação. Tudo começa do zero, sem notas, sem palavras: "Primeiro tenho que me perguntar o que sinto, o que procuro, como o vou contar" (*apud* KATZ, 1997:13). Por isso, não é estranho, conforme cita Ann Daly (1986), que Heiner Müller tenha escrito, referindo-se ao seu trabalho: "O tempo no teatro de Pina Bausch é o do conto. A história intervém como uma perturbação, como os mosquitos no Verão".

Para Bausch, a melhor maneira de conhecer um lugar que nos é estranho é conhecer as pessoas que o vivem. Declara:

> É preciso tempo. O mais fácil é estar com alguém que nos possa levar a ver o que está fora dos circuitos turísticos. O mais importante é deixarmos que essas pessoas nos façam descobrir o que para elas é bonito ou difícil de ver. É através delas que chegamos às coisas verdadeiras, às coisas de todos os dias. Por mais bonito que seja, um monumento construído há muito tempo não me diz muito sobre os que hoje passam por ele ou o visitam (*apud* CANELAS, 2003:37).

Para chegar a estas pessoas, geralmente parte de entidades com as quais estabelece co-produções, ou através de amigos capazes de garantir que seja possível conhecer as pessoas certas no pouco tempo de que dispõe. Mas, às vezes, as coisas correm de maneira diferente. Por exemplo, quando Bausch esteve nos Estados Unidos, com uma co-produção em Los Angeles, *Only You*, em 1996, tudo era muito distante, para ir de um lugar a outro tinha de andar de carro por muito tempo, e se alguma coisa corria mal por algum motivo perdia um dia inteiro. Bausch ficou muito nervosa. Insistentemente rodeada de jornalistas, teve uma idéia: decidiu que só daria entrevistas a quem a

levasse a sítios incríveis, a lugares que não teria oportunidade de ver de outra forma. E foi assim que conheceu outros lados da cidade.

As pessoas são sempre a matéria-prima das suas criações, sejam como pontos de referência ou como instrumentos de criação. Mas as coisas não são fáceis. Nem sempre os bailarinos estão contentes. Tudo se passa ao nível do desejo, da vontade, do querer, do compreender. Tudo passa pela solidão, pela memória de cada um, pelo que têm para dar, para mostrar ou para esconder.

Ao ser questionada sobre sua preferência por trabalhar com bailarinos, em vez de atores, responde:

> Continuamos a ter no nosso repertório muitas peças dançadas. Para as interpretarmos precisamos de bailarinos. Para mim o movimento é muito, muito importante. Mas há certas peças e situações em que trabalho com uma atriz que está comigo há bastante tempo. Tudo depende muito do que está em causa. É muito complicado de dizer. Todos os bailarinos da companhia são muito diferentes. Em primeiro lugar, têm de ter necessidade de falar de si próprios, de dizer o quanto amam as pessoas. Têm de sentir de uma forma genuína – não sentir aquilo que lhes pedimos que sintam. Têm de querer falar, mesmo que não o saibam ainda. Talvez a maioria descubra essa urgência de comunicar enquanto trabalhamos, enquanto experimentamos (*apud* CANELAS, 2003:38).

A questão do gênero, ou da troca de papéis entre mulheres e homens em suas peças, é outra constante. Sobre esse seu olhar ela explica:

> É difícil de explicar em que medida essas diferenças surgem. Nós trabalhamos juntos, da mesma maneira. Mas há sempre formas diferentes de ver. Quando se trabalha a partir da vida, cada um tem uma perspectiva muito particular – independentemente de ser homem ou mulher –, mas tem em si a capacidade de ser o oposto, de sentir o oposto. Tudo o que tocamos tem sempre um oposto. Nada é branco ou preto (*apud* CANELAS, 2003:37).

A arte de Pina Bausch pensa por imagens, suas obras têm sempre muitos níveis de leitura. Quando se assiste a uma de suas peças várias vezes, vai-se percebendo elementos ou pormenores diferentes, a obra é um objeto que cresce e se desenvolve aos nossos olhos. Num momento preciso a peça provoca um sentimento e, mais tarde, a mesma cena pode levar a uma emoção completamente diferente.

Tudo se passa ao nível da experiência do espectador. Se as imagens são suficientemente profundas, as coisas acontecem.

> As imagens que deixo não apontam direções – existem. Estão sempre abertas às sensações e ao olhar de cada um. Estão lá para serem conquistadas e transformadas por quem vê. Daí a importância do público... Conto com a imaginação do público. Trabalho com ela, com a sua fantasia. De uma maneira ou de outra, seja qual for o país ou a cidade, estamos sempre expostos uns aos outros. Penso que, por dentro, todos temos a mesma linguagem. Todos nós somos matéria que se partilha (*apud* CANELAS, 2003:37).

Quando perguntaram a Bausch se existia, no início de cada trabalho, um momento a partir do qual ela passava a ter uma idéia clara sobre ele, respondeu:

> Ao mesmo tempo sei e não sei. Não sei exatamente se é uma idéia, mas ela está sempre lá. Não sei quando é que começa e, quando a peça termina, continuo sem saber de onde surgiu a idéia. Não sei, faz parte de uma preparação que está sempre lá. Tem a ver com aquilo que eu sinto realmente num contexto específico ou numa situação particular, ou quando passeio por uma cidade e me deixo atravessar pelo que vejo. Acho que quando dou realmente por ela já se transformou naquilo que eu procuro. Não consigo exprimir o porquê, mas sei logo que «aquela coisa», por mais pequena que seja, pertence ao trabalho. Mesmo sem nenhuma ligação com nada de óbvio, sei que é uma peça do quebra-cabeça (*apud* CANELAS, 2003:37).

O mesmo acontece quando trabalha uma peça em Wuppertal ou quando faz as residências noutras cidades, pois a coreógrafa afirma que trabalha sempre da mesma forma e que as viagens e as residências criam fluxos diferentes, pois despertam para imagens que não estão presentes normalmente. "Tem a ver com a maneira como nos deixamos encher com os materiais que encontramos, como nos inspiramos, com o que sentimos", diz Bausch (*apud* CANELAS, 2003:37).

No estúdio, os materiais de trabalho são transformados em propostas e em perguntas que faz aos bailarinos, mas, segundo Bausch, não são simples perguntas, mas sugestões de situações.

> Preciso ver o que eles sentiram com determinadas coisas... faço cem ou mais perguntas sempre relacionadas com temas. Elas inserem-se num círculo temático do qual vai saindo algum material, mas que ainda não se parece com nada. As propostas são tão simples como diretivas para fazer, jogar, correr, coisas que talvez depois apareçam nas peças (*apud* CANELAS, 2003:37).

Mas quanto à ordenação desse material, Bausch explica:

> Esse é um capítulo completamente diferente que tem a ver com a ordenação das coisas que se encontraram e que dão origem a novas perguntas e a novas idéias. Essa é parte da composição que muitas vezes é constituída por pequenos detalhes. Começa assim e eu não sei exatamente para onde segue, depois abandono essa seqüência e dedico-me a outra. É como se houvesse um monte de pontos isolados que eu vou aumentando, depois, começo por juntar esses blocos. Experimento se deve ser de um modo ou de outro, qual primeiro ou depois, é um processo de muito, muito trabalho de experimentação (*apud* CANELAS, 2003:37).

Há sempre uma fase dos trabalhos em que tem à sua frente uma grande coleção de materiais, mas muito não é aproveitado, conforme declaração, talvez utilize nos espetáculos cinco por cento de tudo o que experimenta. "Mas recomeço sempre do zero" (CANELAS, 2003:38). A importância da confiança neste processo, por parte dos bailarinos, tem que ser total, só por isso Pina Bausch conseguiu idealizar e concretizar suas obras, pela co-autoria de seu grupo.

Fig. 19 – Água (Acqua). *A bailarina Na Young Kim e o cenário de* Acqua. *(Foto: Jochen Viehoff).*

> Os bailarinos têm de se sentir bem, às vezes não têm idéias e têm de poder sentir-se à vontade para repetir, para poderem mostrar o que descobrem. É preciso muita confiança para conseguir fazer as coisas fluírem como uma corrente de água. É preciso sentir muita confiança para as pessoas mostrarem coisas e a confiança funciona em todos os sentidos: quando eu começo a compor a partir dos materiais trabalhados, quando começo a arranjar maneira de juntar as partes. Claro que também faço coisas terríveis, tenho de experimentar tudo, por isso confronto os bailarinos com situações assustado-

ras. Para isso preciso de toda a confiança e a paciência que eles tenham (*apud* CANELAS, 2003:38).

E é com muito carinho e respeito que fala sobre esse grupo:

Não ensino, não faço nada. Vamos para estúdio fazer as coisas e eles fazem, é só isso. Eles não são atores, é preciso que fique claro que são bailarinos e têm, por isso, um trabalho completamente diferente. Só é preciso que eles acreditem no que fazem. A partir daí posso dizer-lhes para fazerem desta ou daquela maneira, isto ou aquilo. Eles podem utilizar as qualidades deles com inteira liberdade e não têm de representar, não precisam, basta que façam. Eles têm tudo dentro deles, têm tanto, são todos pessoas muito ricas que não têm consciência disso (*apud* CANELAS, 2003:38).

Quando faz audições para a companhia, Bausch busca as diferenças, o que há dentro dos bailarinos:

Não quero que eles sejam iguais, lido sempre com a quantidade de coisas que eles têm dentro de si e que são capazes de dar. É uma preparação pela qual eu também passo, eu aprendo imenso sobre mim própria e creio que todos eles aprendem sobre si próprios, de alguma maneira. Alegro-me muito com isso, mas percorre-se um caminho difícil. Nada disto é fácil, são precisos anos de muita paciência para conseguir exprimir, dar (*apud* CANELAS, 2003:38).

Pina Bausch e Italo Calvino: viagem por cidades imaginárias

Uma viagem por cidades imaginárias, uma coleção de poesias em prosa, um diálogo fantástico entre dois grandes nomes da Idade Média, é o que Ítalo Calvino consegue fazer num livro sutil e instigante: *As Cidades Invisíveis* (1990). O argumento é simples: o comerciante genovês Marco Polo encontra-se com o imperador mongol Kublai Khan, neto do grande Gengis Khan, na capital do império, durante o século XIII. O imperador não pode sair da capital e, para satisfazer sua curiosidade, Marco Polo descreve a ele as cidades e os lugares por onde passou.

Narrações curtas, poéticas, carregadas de imaginação e com um detalhe: todas com nomes de mulher. O livro descreve cinqüenta delas, divididas em vários tipos: as cidades e a memória, as cidades delgadas, as cidades e as trocas, as cidades e os mortos, as cidades e o céu. Entre essas descrições, aparecem os diálogos entre o genovês e

o mongol. E estes diálogos são chaves para discussões literárias e filosóficas sobre o que é narrado e o que é apreendido; sobre a cidade para seus habitantes e para o visitante; sobre o tempo e as cidades; sobre imaginação e realidade; e muito mais. Calvino consegue criar descrições de cidades fantásticas, que nos colocam sempre a pensar e a imaginar nossa relação com os ambientes ao redor. Cidades que são metrópoles inconscientes de sua história, onde em cada uma há uma sugestão, em cada uma, uma imagem, em cada uma, uma poesia. Calvino consegue deixar claro que, mesmo invisíveis, essas cidades coexistem na história, na memória e, principalmente, na imaginação.

Mostra como é possível "construir" diferentes cidades – que no fundo é uma apenas – conforme se privilegiem determinados aspectos. Assim, ele "constrói" cidades totalmente diferentes a partir do olhar que recai sobre o traçado das ruas, as torres, a música, o encanamento, a memória, os mortos, entre vários outros aspectos.

Percebe-se, portanto, que a cidade só existe enquanto relação entre os diferentes grupos que interagem em um dado sistema produtivo. Com seu modo ver o mundo ou com interesses voltados para aspectos específicos, cada grupo pode construir e reconstruir a cidade criativamente a partir de elementos selecionados no amplo leque de opções disponíveis na cultura de uma dada sociedade. Pensar a cidade como construção simbólica de determinados grupos, possibilita ver que ela não rejeita seu papel de mercado, encontrando sua melhor definição, provavelmente, neste termo, pois além de mercado de trabalho, de trocas materiais, é o lugar onde os grupos efetuam também – e especialmente – suas trocas simbólicas, conforme aponta Pierre Bourdieu (1983). E que nesse processo de trocas simbólicas é que a cidade desintegra, dilui, mas apenas para logo depois reintegrar, refazer de modo diverso.

As Cidades Invisíveis, de Calvino, é uma espécie de bíblia para o entendimento das cidades e, conseqüentemente, de quem as habita. Se há como entender algum discurso que explique as cidades, e não somente o discurso, mas diferentes formas de interpretação, este romance é quase que fundamental.

Se Calvino, através da linguagem escrita, mostra que podemos percorrer as ruas das cidades como se estas fossem páginas escritas,

dependendo somente do que se procura em cada cidade, da mesma forma nos conduz Pina Bausch nas suas obras inspiradas nas residências. São infinitas as possibilidades de leitura e é interessante perceber como uma cidade ajuda a ler outra, pois há conexões entre os meios urbanos, por mais distantes que estejam.

As cidades também são duplas, e isso aparece em tanto em Bausch como em Calvino, como cristal e chama. O traçado da cidade moderna tenderia para o cristal uma vez que é o lado racional e ideal. Já a presença do homem, com suas experiências próprias e inter-relacionadas, a transforma em chama. Na cidade e no homem, o cristal não vive sem a chama. É a duplicidade da descrição, da vida e da percepção humana. Calvino narra as viagens pela voz de Marco Polo, por suas sensações e memórias, do mesmo modo que Bausch alicerça suas montagens a partir do que ficou impresso, impregnado na memória corporal de seus atores-bailarinos após cada residência. As cidades nunca serão perfeitas porque nós, homens, não o somos e nunca seremos.

Quando o imperador Kublai comenta com Marco Polo: "Não sei quando você encontrou tempo de visitar todos os países que me descreve. A minha primeira impressão é que você nunca saiu deste jardim" (CALVINO, 1990:43), parece possível vislumbrar algumas improvisações dos bailarinos bauschianos quer seja em relação à residência em Tóquio ou em Palermo, que são muito semelhantes, mas o mais importante é que isso se torna absolutamente explicado na fala-resposta de Marco Polo, explicação perfeita também para as obras de Bausch:

> Todas as coisas que vejo e faço ganham sentido num espaço da mente em que reina a mesma calma que existe aqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo farfalhar das folhas. No momento que me concentro para refletir, sempre me encontro nesse jardim, neste mesmo horário, em sua augusta presença, apesar de prosseguir sem um instante de pausa a subir por um rio verde de crocodilos ou a contar barris de peixe salgado postos na estiva (CALVINO, 1990:43).

Lá está a Imperatriz Bausch, nesse espaço da mente, e Calvino continua na voz de Marco Polo:

> Talvez este jardim só exista à sombra das nossas pálpebras cerradas e nunca tenhamos parado (...), mas, cada vez que fechamos os olhos no meio do alvoroço ou da multidão, podemos nos refugiar para avaliar aquilo que estamos vivendo, fazer as contas, contemplar a distância.(...) Talvez do mundo só reste um terreno baldio coberto de imundícies e o jardim suspenso do paço imperial do grande Khan. São as nossas pálpebras que os separam, mas não se sabe qual está dentro e qual está fora. (...) O viajante anda de um lado para outro e enche-se de dúvidas: incapazes de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem. Chega-se à seguinte conclusão: se a existência em todos os momentos é uma única, a cidade de Zoe é o lugar da existência indivisível. Mas então qual o motivo da cidade? Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos? (CALVINO, 1990:35)

O duplo sentido do título – *As Cidades Invisíveis* – sugere a ironia maior de Calvino, que usa a estrutura dos contos maravilhosos. Em entrevista, Calvino declarou, certa vez, que escrever um texto é um ato que deve obedecer a certas regras ou transgredi-las deliberadamente. Para ele, o aspecto lúdico e o humor são metodologicamente necessários, pois colocam tudo em discussão, até o que se acabou de dizer. E não serão exatamente assim as encenações de Bausch?

Se o livro *As Cidades Invisíveis* é um desdobrar de territórios e uma viagem pelo reino da linguagem, também as obras de Bausch, principalmente as residenciais, mostram a qualidade de um trabalho extremamente depurado que forma, ao final, metrópoles atemporais e superpovoadas de sentidos.

Calvino mostra, em *As Cidades Invisíveis,* um império sem fim e sem forma, um domínio que se destrói e se reconstrói; Bausch, por sua vez, apresenta lugares que abrem, se bifurcam, parecidos talvez, mas nunca iguais. Tanto Calvino quanto Bausch empreendem uma reflexão sobre a linguagem, seja do romance, da dança, do teatro e do cinema, rastreando e ironizando as múltiplas direções da narrativa contemporânea.

Assim, a dança-teatro de Bausch e a literatura de Calvino, longe de serem meras testemunhas ou produtos de uma era, nos ofertam artes e agruras, dores e astúcias do cotidiano das cidades, diluidoras de verdades compactas sobre o humano. Trazer a arte como enfren-

tamento ao inevitável incrustado na vida ordinária, desacomodando um mundo sem saída, nos oferece a invisibilidade como ação política. O invisível veiculado por meio da literatura ou da dança-teatro possibilita a criação de veias multiplicadoras de análises, desdobramentos do pensamento em combate contra um mundo cristalizado em reluzente cartão-postal. As cidades invisíveis, de Ítalo Calvino, ou as obras de Pina Bausch inspiradas nas cidades, nos presenteiam não a comodidade das metáforas indicadoras de realidades familiares, mas com virtualidades de ações, narrativas incompletas, desassossegos produtores de mundos possíveis ou impossíveis, que têm o corpo da cidade como fundamento singular. Assim descreve Ítalo Calvino uma e todas as cidades:

> Não tem nome nem lugar... É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (CALVINO, 1990:43).

Assim são as cidades de Bausch, assim são os sonhos: ora secretos, ora absurdos, como tudo aquilo que se precisa perceber para entender a vida real e viver.

> Kublai: – Você que explora em profundidade e é capaz de interpretar os símbolos, saberia me dizer em direção a qual desses futuros nos levam os ventos propícios?
> Marco Polo: – Por esses portos eu não saberia traçar a rota nos mapas nem fixar a data da atracação. Às vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali construirei, pedaço por pedaço, a cidade perfeita, feita de fragmentos misturados como resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém enviar e não sabe quem capta. Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa você não deve crer que deve parar de procurá-la (CALVINO, 1990:67).

Abordar a cidade, como faz Italo Calvino e Pina Bausch, demonstra que um mesmo objeto pode ser compreendido em várias de suas vertentes, contextos e histórias. Eles não limitam a cidade

apenas aos aspectos físicos de suas construções, mas sim a partir das relações em várias vias e das vidas construídas no espaço urbano. Através dessas relações, é possível ver as cidades, entender e compreender sua formação, sentir seus cheiros, viajar pelos seus encantos, dilemas e problemas.

Suas abordagens multifacetadas criam diálogos e situações inusitadas, sempre conseguindo ultrapassar os muros do conhecimento disciplinar e imprimindo nas suas cidades as múltiplas possibilidades de percursos dos seus personagens, de suas tramas, do caminhar em seus espaços concebidos. Mas assim como percorrem, passeiam e habitam a cidade, ela também os habita, os percorre, marcando seus desejos e anseios. É esse 'impresso' das vidas das cidades que Bausch e Calvino relatam. É com as relações humanas que constroem suas imagens e símbolos a cada instante, é isso que dá forma e sentido à rede urbana: representar e reconstruir as suas dinâmicas e sentidos.

Tanto Bausch quanto Calvino admitem a cidade como um caminho para a compreensão do drama humano, ao propor diálogos e criar conexões entre elas, levam à reflexão sobre o papel que cada uma delas têm com os habitantes do lugar. "O grande desafio é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo" (CALVINO, 1991:27).

Calvino e Bausch compreendem a complexidade de cada cidade e a coloca em suas obras, refletindo, apresentando e representando a vida humana como protagonista da própria vida urbano-social. O que importa são as relações estabelecidas, quase sempre em estruturas facetadas, em que cada texto curto, seja em prosa ou corporal, está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma seqüência ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões multíplices e ramificadas. O que percebem na cidade é sua agitação interna, que ao mesmo tempo é serenidade e dinamismo, sublimação e movimento e que, ao sabor das vivências dos grupos, comunidades e sociedades formam e transformam a cidade.

O que faz suas obras tão singulares é que ambos não consideram apenas superficialmente a estrutura das cidades, mas tentam buscar

na sua memória as formas e as funções que a elas poderiam estar ligadas. Tanto Bausch quanto Calvino investigam a cidade e refletem sobre suas complexidades, buscando ir além das aparências e conceitos preconcebidos. Edgard Morin descreve bem este ponto de vista sobre a cidade, este deter-se sobre as questões da vida nas cidades e nas relações humanas que brotam desta convivência.

> (...) dissolver a complexidade das aparências para revelar a simplicidade oculta da realidade; revelar a complexidade humana que se esconde sob as aparências de simplicidade. Revelar os indivíduos, sujeitos de desejos, paixões, sonhos, delírios; envolvidos em relacionamentos de amor, de rivalidade, de ódio; inseridos em seu meio social ou profissional; submetidos a acontecimentos e acasos, vivendo seu destino incerto (...) (MORIN, 2002:92).

É preciso recorrer à arte para entender os vários níveis de abordagem que não se encerram, muito pelo contrário, ampliam o olhar e superpõem situações diversas, dependendo de onde se está quando se olha. É diferente olhar e estudar uma cidade em se estando afastado, ou imerso no que acontece nas suas ruas e avenidas, com sua gente. O que Calvino apresenta literariamente de forma poética e precisa conjuga-se perfeitamente com as imagens bauschianas reveladas em qualquer de suas obras inspiradas nas cidades.

> Ora, falar em cidade é ter ainda em mente figuras de qualquer formas regulares, com ângulos retos e proporções simétricas, ao passo que em vez disso devemos ter sempre presente como o espaço se recorta em torno de cada cerejeira e de cada folha de cada ramo que se move ao vento (...) de modo que não existe nada que não tenha deixado lá seu vestígio, todos os vestígios possíveis de todas as coisas possíveis e, juntamente, cada transformação desses vestígios instante por instante, de modo que a verruguinha que cresce embaixo do nariz de uma califa ou a bolha de sabão que pousa sobre o seio de uma lavadeira modificam a forma geral do espaço em todas as suas dimensões (CALVINO, 1992:122-123).

O olhar modifica e torna distinto o objeto. A metáfora do olhar, neste caso, olhar a cidade, é uma potencialidade ainda pouco explorada. É interessante olhar as cidades em vários de seus aspectos com olhares também múltiplos e variados. Olhar com todos os sentidos e fazer as conexões entre as imagens e o que elas representam. Esse é o olhar

de Pina Bausch, esse era o olhar de Italo Calvino, olhar com filtros, que permitem ver em profundidade e numa dimensão mais ampla.

A cidade se forma a cada instante e a cada olhar, é sempre uma nova cidade, por isso, o método não pode ser totalizante, não se pode considerar o espaço urbano e suas relações como apreendidas no 'todo' de uma pesquisa urbana, é importante saber que se está sempre com filtros que ora realçam, ora revelam, ora suavizam os contornos, outras vezes tornam opaca a forma. Todas estas são possibilidades para a compreensão urbana da cidade, enquanto construção social coletiva. Os caminhos e sensações descritos por Pina Bausch e Italo Calvino expressam profundas reflexões sobre a temática urbana.

Através de suas cidades podemos sonhar, ver com os nossos e os outros olhos que existem dentro e fora de nós; compreender os espaços: as peculiaridades locais, a diversidade de sua gente, a multiplicidade de modos de apreensão e vivência, a variedade de formas da própria cidade. "A cidade de quem passa sem entrar é uma: é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar" (CALVINO, 1990:115).

E mais ainda: numa conversa com o imperador, Marco Polo diz: "Você sabe melhor que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo existe uma ligação entre eles" (CALVINO, 1990:59).

O que fazem Bausch e Calvino ao apresentar uma cidade é traçar diálogos com o espaço e com as pessoas a quem dedicam suas obras, atentos à complexidade da vida humana, aos espaços e lugares na cidade. Estes são alguns caminhos que podem fazer o diálogo das diferenças e potencialidades das cidades através das artes, que sabe penetrar no mundo do *complexus*.

Dialogar com a complexidade é poder olhar – no amplo sentido da palavra – para a cidade, para a ciência e para as artes, todas como construção coletiva que podem abrigar o homem, fazê-lo refletir sua existência e suas produções.

> O caminho que lhe resta aberto é o seguinte: dedicar-se doravante ao conhecimento de si mesmo, explorar sua própria geografia interior, traçar o diagrama dos movimentos de seu ânimo, extrair dele as fórmulas e teoremas, apontar o telescópio para as órbitas traçadas no curso de sua vida preferencialmente às das constelações (...) Não podemos conhecer nada exterior a nós se sairmos de nós mesmos, pensa agora, o universo é o espelho em que podemos contemplar só o que tivermos apreendido a conhecer em nós (...) Abre os olhos; o que surge ao seu olhar é algo que lhe parece já ter visto todos os dias: ruas cheias de gente apressada que abre seu caminho a cotoveladas, sem se olhar no rosto, entre altos paredões espigosos e descascados. No fundo, o céu estrelado esguicha fulgores intermitentes como um mecanismo emperrado, que chia e estremece em todas as suas junturas não lubrificadas, posto avançado de um universo periclitante, retorcido, sem descanso como ele (CALVINO, 2001:106-107).

Esse é o caminho das artes pelo imaginário, das cidades, o caminho de Pina Bausch e Italo Calvino.

NOTAS

[1] Pina Bausch: coreógrafa e bailarina alemã. Em 1973 inaugura uma nova modalidade o Tanztheater, Dança-Teatro, que integra a dança e o teatro. É, atualmente, um dos ícones das artes contemporâneas.

[2] *Ode à Alegria*: o poema exprime a visão idealista de Schiller, que era partilhada por Beethoven, em que a humanidade se une pela fraternidade.

[3] Pós-modernidade apresenta maneiras novas de pensar sobre tudo, e não é diferente com as idéias sobre o espaço. Essa é a idéia das heterotopias. Foi publicada na *Architecture Mouvement Continuité*, revista francesa, em 1986, um ensaio escrito por Michel Foucault nos anos 60. Nele Foucault inventou a noção das heterotopias – outros espaços sociais diferenciados. As idéias que apresentou deram forma e base às escritas contemporâneas sobre a natureza do espaço. A Internet pode ser o espaço pós-moderno arquetípico, assim como é útil a idéia das heterotopias para considerar o Cyberspace. Em seu ensaio, Foucault contrastou sua noção de Utopia – concepção idealizada da sociedade, impossível de localizar na realidade – com a idéia das heterotopias, estas sugerindo outros espaços sociais construídos pelos moradores locais. Foucault apresentou exemplos das heterotopias, e um jogo dos princípios que governam sua existência; um tipo de heterotopologia. Sugeriu que cada cultura humana é composta por heterotopias e, em sua descrição, persistem implícitas as oposições sociais, morais e políticas. Generalizou inicialmente dois tipos de heterotopias. Há heterotopias da crise, tais como a escola ou o serviço mi-

litar, e as heterotopias da separação, tais como repousos em clínicas, ou das prisões, onde aqueles considerados anormais poderiam ser isolados.

[4] SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1996.

[5] Título de uma instalação do artista Rubens Mano, analisada no livro *Paisagens urbanas*, de Nelson Brissac Peixoto.

[6] Como consta no *Dicionário Webster*, 1990.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARRÉ, François. *Préface*. In: DETHIER, Jean & GUIEUX, Alain (orgs.). *La ville, art et architecture en Europe*, 1970-1993. Paris: Centre George Pompidou, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *Gostos de classe e estilos de vida*. In: ORTIZ, Renato (org.) BOURDIEU, Coleção Grandes Cientistas Sociais. Nº. 39. São Paulo: Ática, 1983.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *As cosmicômicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 122-123

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 127.

_____. *Um general na biblioteca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 106-107.

CANCLINI, Néstor García. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 39.

CANDEIAS, Jorge. *As cidades invisíveis*. In: E-nigma: http://ficcao.online.pt/Enigma /criticas/cidadesinvisiveis.html.

CANELAS, Lucinda. "Por dentro, todos temos a mesma linguagem". *Jornal de Lisboa*, 3 de janeiro de 2003, pp. 37-38.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1997.

DALY, Ann. Tanztheater: *The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?* In: TDR 30, 2 (T110), 1986, p. 56.

DUNDER, Karla. "Pina Bausch traz Masurca Fogo ao Brasil". *Revista Marie Claire*. Nº 117. Dezembro. 2000, p. 46.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução de Antenor Nascentes / José Júlio F. de Souza. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1998.

KATZ, Helena. "Pina Bausch". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 25 de novembro de 1997, p. 13.

_____. "Pina Bausch coreógrafa". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 15 de dezembro de 2000, p. 15.

_____. "Pina Bausch". *Jornal da Tarde*. São Paulo: 7 de maio de 2001, p. 7.

MASSIN, Jean e Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1996.

SHARPE, William & WALLOCK, Leonard. "From 'great town' to 'non place urban realm': reading the modern city." In: *Visions of modern city: essays in history, art and literature*. Baltimore: London: The John Hopkins University Press, 1987.

As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação

Alison Oddey
Christine White[*]

Este capítulo foi desenvolvido a partir de uma pesquisa internacional empreendida nas áreas de cenografia e encenação. A diversidade de enfoques envolveu métodos inusitados de trabalhar, exigindo que os artistas se envolvessem com novas mídias e pensassem numa teoria de atuação em espaços diferenciados. Nossas hipóteses se fundamentam nas práticas em constante mutação tanto dos artistas quanto dos acadêmicos e pesquisadores que se dedicam aos estudos da encenação, posicionando o próprio trabalho dentro de práticas contemporâneas, a partir do estudo dos precedentes históricos e de modo interdisciplinar. O interesse primordial desta investigação foi entender de que maneira artistas e acadêmicos compreendem a cenografia e a cena. De que maneira o espaço muda e interfere no projeto? Como estes espaços nos permitem simplesmente iniciar um processo de devaneio, memória e nostalgia? Quais são os problemas de atuar ao vivo em multimídias e como criar um senso de presença no espaço virtual? Também quisemos investigar a encenação e o espaço, as dialéticas desses espaços, usando a imaginação, a tecnologia e a experiência de ser transportado no espaço, potencialmente transformado, onde se torna quase impossível obter uma recepção única.

Iniciamos esta pesquisa a partir da relação entre cenografia e cena com respeito à poética do espaço, recorrendo a Jerzy Grotowski, que, em sua obra *The Theatre's New Testament*, escreve sobre os argumentos contra e a favor da confrontação entre a cena e a literatura:

> In practice the most original stage-designers suggest a confrontation between the text and a plastic vision which surpasses and reveals the playwright's ima-

[*] Alison Oddey é professora e pesquisadora da Universidade de Northampton, no Reino Unido, e Christine A. White é professora doutora da Universidade Loughborough, também no Reino Unido. São autoras do livro *Potentials of space* (2006) e editoras da revista *Scenography International*.

gination. It is probably no coincidence that the Polish designers are often the *pioneers in* our country's theatre. They exploited the numerous possibilities offered by the revolutionary development of the plastic arts in the twentieth century which, to a lesser degree, inspired playwrights and producers[1] (GROTOWSKI, 1969:27-53).

Tentamos demonstrar a interdependência e a relação entre experiências que vêem as potencialidades da cenografia e da encenação, entendendo suas múltiplas narrativas como uma comunicação experimental. A primazia do texto foi a suposição subjacente da maioria dos teóricos do teatro no Ocidente; porém, na *Poética,* Aristóteles percebeu os aspectos não-literários do drama, quais sejam o espetáculo e a música. Então, selecionamos discutir neste trabalho o uso da cena, da música e do texto, enfocando os desenvolvimentos dos novos potenciais contemporâneos da cena teatral.

Contexto histórico

A cenografia e a encenação foram temas de discussão entre artistas e acadêmicos desde o Renascimento, tanto no que se refere à prática quanto à teoria, freqüentemente não se reconhecendo estes dois aspectos da cena como sócios simbiônticos que trabalham para os mesmos fins. Estes debates também variaram em seus contextos e veracidade. A batalha entre textos literários e sua passagem para o campo dos signos visuais é documentada em vários trabalhos, como por exemplo, no século XVIII, os argumentos do dramaturgo Ben Jonson e os do arquiteto e cenógrafo Inigo Jones sobre o "corpo do teatro" como relacionado ao espetáculo e ao visual; e a "alma de teatro" como a poesia e a prosa de Jonson e sendo a prosa, de acordo com Jonson, aquilo que é rompido pelos espetáculos pródigos de Inigo Jones, particularmente os do Court Masques. Porém, tudo isso realmente reafirma que o ponto crucial da atividade teatral acontece no palco – é encenação. Esta pesquisa reconhece que qualquer ato de encenação é uma experiência visual, apresentando-se em três dimensões que refletem a identidade cultural da sociedade que o está assistindo.

A necessidade de uma separação entre o espaço da cena e o espaço da audiência também foi debatida continuamente durante os

séculos. A exigência de que o espaço da cena ficasse frontalmente ao dos espectadores está inequivocamente estabelecida na Europa pelo autor do primeiro tratado sobre a arquitetura de teatro em 1767, Francesco Algarotti (ALGAROTTI, 1767). Os debates sobre o espaço teatral figuram em vários ensaios diferentes ao longo dos séculos e por diferentes culturas. Porém, o ator e dramaturgo inglês Colley Cibber concluiu que: "this extraordinary and superfluous space occasions such an undulating from the voice of the actor generally [that] what they said sounded like the gabbling of so many people in the lofty yarns of the cathedral"[2] (MACKINTOSH: 29). Nos anos 1740, quando Cibber condenou a tentativa de Vanbrugh para projetar um teatro, o King's Theatre já tinha se transformado numa Casa de Ópera. Talvez, as dimensões desproporcionais e a forma mal resolvida daquele teatro estejam entre as razões que levaram o compositor Handel, em 1734, a transferir sua audição para o menor, porém mais bem projetado edifício do teatro Covent Garden (primeiro projeto), que além de servir à música era igualmente eficaz como teatro. Assim, espaços que foram edificados para um objetivo específico foram muitas vezes julgados espaços menos satisfatórios. Portanto, espaços que foram construídos para o propósito específico de atender ao espetáculo não corresponderam à expectativa. Mudanças efetuadas no espaço teatral e os modos de utilização desses espaços também serviram para desenvolver nosso senso sobre como se produz um 'bom' espaço para a encenação.

Teóricos do teatro do Movimento Moderno desenvolveram inovações técnicas em edifícios teatrais, numa tentativa de apresentar cenários mais naturalistas, que estavam se tornando moda no final do século XIX na Inglaterra e na América. Além disso, na Alemanha e na Áustria foram desenvolvidas novas tecnologias como o uso de sistemas hidráulicos, de elevadores e sistemas mecânicos aéreos, entre outros dispositivos que reduziam o trabalho dos cenotécnicos. As idéias inovadoras de Adolphe Appia e Edward Gordon Craig quanto à cenografia eram determinadas com certa indiferença ao teatro popular. O ponto de mudança do realismo convencional para o simbolismo e para outras tendências modernistas foi ainda mais

enfatizado a partir da produção das cenas estilizadas por Meyerhold e Tairov, que mais tarde seriam chamados de construtivistas. Estas experiências exploraram a natureza do espaço cênico como *performance* visual e visceral, a partir dos talentos das cenógrafas Liubov Popova e Varvara Stepanova (Catalogue, 1979). Para a produção de Meyerhold de *O Magnânimo Cornudo* (1922), Popova não pintou um telão com senso pictórico, mas concebeu uma construção, uma instalação autônoma que poderia funcionar em qualquer lugar, na rua ou dentro de um edifício. Era uma fórmula de espaço. A energia da construção parecia ter pulsado ao longo das vergas e significou que a cena foi estimulada pela presença destas vergas e contravergas do cenário, e a plasticidade dos movimentos dos atores expuseram a dinâmica do espaço do palco. As linhas arquitetônicas do espaço, então, coincidiram com a interação visual da ação dos atores. Na cena, ação e construção, cenografia e atuação eram inseparáveis. A cenografia que fora produzida por Popova, porém, era o espaço que estava sendo buscado por teóricos e técnicos do teatro ao redor do mundo, "não uma representação pictural de um objeto, mas a materialidade mesma destes objetos" (EFROS, *Kultura teatra*, no.1:1921). O desenvolvimento de espaços de encenação tão distintos durante o século XX do palco realista de Guthrie ao Teatro do Festival proposto por Terence Gray em Cambridge, e do Olivier Theatre, projetado por Dennis Lasdun, para o Royal National Theatre em Londres e as experiências de iluminação de Mariano Fortuny, acrescidas aos livros de George Izenour sobre *Design de Teatro* e *Tecnologia de Teatro* estenderam o conceito do que deveria ou poderia ser um espaço de encenação, causando a explosão do espaço. Estes cenógrafos lutaram com o volume do palco, não como um espaço vazio, porém como uma substância a ser esculpida a três dimensões.

Desenvolveu-se um interesse especial nos potenciais da poética do espaço na cena teatral. "Of course, the naturalist theatre had no need for such development of the stage area, for in real life all normal people walk on a level floor, and those who all of a sudden decide to climb over chairs and tables are put in a lunatic asylum"[3] (TAIROV, 1970:160-161).

Em 1989, a entrevista de Ariane Mnouchkine, concedida a Gaelle Breton e publicada em *Theatres*, introduziu o conceito de espaço "encontrado" (BRETON, 1989). A preferência pelo espaço "encontrado" era incompreensível para muitos arquitetos de teatro, porém, para os artistas experimentais e vanguardistas, o espaço "encontrado" anuncia claramente que o teatro encenado de hoje é diferente do que era ou ainda é representado nos edifícios teatrais tradicionais.

O ESPAÇO CRIATIVO

O que este desenvolvimento do uso de espaço "encontrado" demonstrou foi que edifícios e espaços inusitados têm caráter e ambiência e um potencial dramático que é excitante, oferecendo um espaço criativo muito diferente daquele do edifício de teatro tradicional. Também vale considerar que o espaço "encontrado" envolve diretamente a cenografia e a encenação, onde as habilidades de artistas de teatro são instigadas para enfrentar o que é possível. Há uma intenção poética ao lado da prática, na qual o espírito do espaço se desenvolve conforme a natureza da encenação. Em 1976, o cenógrafo francês Pierre Chaix escreveu que, "o espetáculo já não deveria mais ser limitado ao palco, mas deveria invadir o espaço inteiro" (MACKINTOSH, 1999:100). O desenvolvimento de uma tal invasão da cenografia na encenação pode ser visto no trabalho de William Dudley e Bill Bryden no Reino Unido com a produção de *O Navio*, em Glasgow em 1990, que estava enraizada numa variedade de heranças históricas. Bill Bryden assim relatou seu sonho:

> ... we build the ship-the liner-in fact, and at the end of the evening. It is launched... In the engine shed of shipbuilders Harland and Wolff Dudley created, in steel, a liner that was launched into an infinity of smoke at the end of the slipway once that half of the audience seated in three galleries formed by the steel ribs of the hull had left to help remove the timber supports prior to the launching. This ship/theatre, long and narrow with opportunities for staging the length of the vessel, held 550 seated and 350 promenading...[4] (*apud* MACKINTOSH, 1999:100)

Esta estrutura quase se transformou num edifício teatral, um verdadeiro desafio de cenografia para a encenação. Em seu livro *The*

Empty Space, 1968, Peter Brook escreveu: "The science of theatre building must come from studying what it is that brings about the most vivid relationship between people and this is best served by asymmetry, even by disorder? If so, what can be the rule of this disorder?"[5] (BROOK, 1968:168)

O ESPAÇO DA ENCENAÇÃO

No livro *Space in Performance: making meaning in the theatre*, Gay McAuley afirma que:

> A theatrical performance, whatever its genre, is a physical event occupying a certain space and a certain duration...A traditional theatrical performance creates and presents a fictional world or worlds and a series of events occurring in this fictional worlds, or the series of actions presented, is also segmented, as the word 'series' in both phrases indicates, and it is therefore itself necessarily structured.[6] (MCAULEY, 1999:126)

Entretanto,

> To claim that performance segmentation occurs on two levels, the presentational and the fictional is doubtless to invite the objection that not all theatre creates a fictional world, and it must certainly be recognized that in the performance practices of the avant-garde from Dada onward, the notion of fiction, and particularly narrative fiction, has been under attack. The experience of fiction is always precarious in the theatre due to the complexity and power of the stage reality and the fascination exercised by the presentational system...the theatre also functions very powerfully to fictionalise whatever it presents.[7] (MCAULEY 1999:127)

Sob este aspecto, o teatro é um lugar onde ficção e realidade se promovem mutuamente.

> What is presented in performance is always both real and not real, and there is constantly interplay between the two potentialities, neither of which is ever completely realized. The tension between the two is always present, and, indeed, it can be argued that it is precisely the dual presence of the real and not real, that is a constitutive of theatre.[8] (MCAULEY, 1999:127)

Os potenciais de espaços para encenação são necessariamente espaços onde a realidade e a ilusão constituem ambos uma simulação do mundo material mas também, e simultaneamente, real. Portan-

to, há uma combinação e uma interação de eventos fictícios, ações, todas as expressões vocais e meios de representação que constroem e apresentam estes dois sensos de realidade, os quais marcam o processo de segmentação em todos os níveis. Subseqüentemente, é esta interação entre a linguagem, o espaço e a cenografia que são ativados. O que permanece significativo e global até certo ponto (em termos da comunicação do espetáculo) transforma-se em significante dentro do espaço que foi explorado no trabalho de artistas como Richard Foreman. No trabalho de Foreman, unidades de ação são construídas em modos diferentes e os expectadores têm que trabalhar a partir do detalhe dos microníveis nos quais operem o material físico e a construção vocal. O processo pelo qual a cenografia na encenação adquire sentido tem, entretanto, referenciais no mundo real e a combinação e o reconhecimento da cenografia na encenação como uma parte das práticas contemporâneas de atuação, celebra tanto os conceitos de intenção do ficcional quanto daquilo que realmente é verdadeiro, simultaneamente. Para Antonin Artaud tais tensões entre os objetos eram importantes, "Nenhuma decoração, caracteres hieroglíficos, fantasia ritual, reproduções de cerca de 30 pés do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais tão altos quanto os homens, objetos de forma e uso desconhecidos são suficientes para preencher esta função" (ARTAUD, 1970:76). A ruptura com o mundo real, a inabilidade da cenografia para definir funções particulares de natureza utilitária e a constatação que o objeto não pode ser entendido nem pode ser controlado, produziram um espaço cênico de objetos e imagens que têm um poder surrealista.

Espaço interdisciplinar

No ensaio *Dirigindo e produzindo teatro com ajuda de Realidade Virtual*, Joanne Tompkins identifica a dificuldade de acessar espaços teatrais, tanto do ponto de vista dos artistas como de teóricos e investigadores de teatro, explorando as possibilidades da realidade virtual como um meio para o desenvolvimento de idéias para a encenação (TOMPKINS, 2004). Estudos de espaço e "os significados refletidos de espacialidade" promoveram um foco interdisciplinar crucial

nos estudos sobre o espaço, onde são combinadas as teorias particulares da viabilidade do teatro com as teorias da geografia, da filosofia e da política. Edward Soja faz uma leitura sobre Foucault na qual sugere que o espaço seja determinado por suas relações com os sítios (SOJA, 2001:13-30). Soja está em busca de uma geografia humana crítica, e o que nós pretendemos aqui é uma geografia cultural, provocada pela necessidade de interpretar espaço e revisar a natureza da imaginação espacial, visando à cena. Soja sugere que a biografia seja usada para expressar e, "para ganhar conhecimento sobre o que é útil e benéfico se não emancipatório, em seu efeito cumulativo" (SOJA, 2001:14). A ontologia da existência humana tem sido debatida, então, em uma variedade de foros, "o inerente e a especialidade de ser e se tornar está começando a ser reconhecido mais vigorosamente que antes" (SOJA, 2001:14). Foi pensando nisto que nós embarcamos nesta pesquisa que envolveu diretamente duas linhas discretas do estudo da cenografia e da encenação e foi com este olhar de não privilegiar qualquer um dos estudos que nossa intenção voltou-se também para o sentido histórico e prático de pesquisar estas áreas segundo perspectivas espaciais. Neste sentido, queremos direcionar o olhar para a imaginação, o espaço percebido, e os potenciais de espaço que fazem parte do *modus operandi* dos artistas e atores de teatro. Isto poderia ser considerado um viés transcendental, mas buscamos um senso kantiano de criar, fundamentado num trabalho que não tem nenhuma regra definida, "conseqüentemente a originalidade deve ser sua primeira propriedade", mas também há um lugar para a tradição que pode formar um exemplo a ser seguido (KANT, 1951: parágrafo 49).

Este ensaio fundamentou-se em entrevistas e obras de artistas, teóricos e acadêmicos e veio diretamente da esfera experiente do teatro-fazer, que tem sido explorada por pesquisadores. Por meio da prática do teatro e da análise crítica de como o espaço funciona de forma arquitetônica, sabe-se como ele tem a propriedade de controlar poderosamente o modo pelo qual nós pensamos. O material e o objetivo, o ideal e o subjetivo, não são opostos em sua prática, mas constituem esta visão dialética que habilita o potencial dos espaços. Isto também

habilita as trocas de ritmo de uma seqüência linear diacrônica para o desenvolvimento de experiências simultâneas e sincrônicas. Talvez sejam pertinentes para a cenografia e a encenação as palavras encontradas em *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, "spaces can be real and imagined. Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interpreted, appropriated, and transformed through artistic and literary practice"[9] (BELL HOOK, 1990:152). Este ensaio convida à interpretação, exercitando a imaginação e contribuindo assim às experiências que detectamos em diversas áreas.

Em contraste, temos que reconhecer também o mundo da produção das montagens teatrais:

> In the culture industry the individual is an illusion not merely because of the standardization of the means of production. He is tolerated only so long as his complete identification with the generality is unquestioned...What is individual is no more than the generality's power to stamp the accidental detail so firmly that it is accepted as such[10] (ADORNO & HORKHEIMER, 1993:40).

Este medo que Adorno e Horkheimer demonstraram nos anos 1960 deve ser desmistificado por uma compreensão da imaginação geográfica que os potenciais dos espaços podem alcançar uma compreensão tanto na produção quanto na recepção. Podemos fundir nestes espaços que usam novas tecnologias e modos de produção, mas que também podem mostrar histórias radicais e de resistência caso seja re-revigorado pelos potenciais de relações de espaço com a ajuda de material biográfico e autobiográfico, seja pelo uso de realidade virtual, da captura de movimento, ou do design. Ao contrário do que afirmaram Adorno e Horkheimer, este fato pode apoiar o indivíduo no prosseguimento da criatividade, em lugar de reduzir sua capacidade criativa (ADORNO, 1991).

O envolvimento e interatividade da audiência são primordiais para o sucesso da cenografia na encenação, onde o que mais importa é que o "ator e audiências empreguem o mesmo espaço" (SCHECHNER, 1968:43). Culturalmente nós aprendemos ler as mensagens de espaços de teatro, locais, e decoração, como fazemos com quaisquer códigos arquitetônicos e urbanos e por esta leitura nós intelectualmente estruturamos nosso ambiente. Porém, nunca antes na História o

público teve a oportunidade de poder apreciar pinturas, música ou drama criados em diferentes culturas e diversos períodos históricos, tão disponíveis para sua consideração. O sistema coletivo de respostas caracteriza os espaços físicos, nos quais o teatro hoje pode ser apresentado. Como atesta Marvin Carlson:

> This vast array of possibilities in performance spaces has clearly heightened the awareness of producers of performance concerning the semiotic potential of such places... In this way, the theoretical self-consciousness, so typical of modern life in all its aspects has entered this area of the theatre experience; ... our traditional emphasis upon the dramatic text, both written and performed, has often led us to neglect the other conditioning elements of the theatre event[11] (CARLSON, 1989:207-208).

O espaço da escrita cênica foi, portanto, estendido e ampliado do texto literário, e a memória tornou-se uma fonte potente de material para a encenação. Enquanto a nostalgia poderia ser definida como a resposta pós-moderna para a condição humana, a nostalgia também foi sempre fundamental para a encenação. A dificuldade para acadêmicos é como tal nostalgia pode ser ou deveria ser interpretada. Wendy Wheeler sugere que, "Nostalgia nos leva à idéia do indivíduo como não-alienado, como conhecedor e conhecido através dos outros dentro da comunidade a qual é identificada como 'lar'" (WHEELER, 1994). Esta se tornou uma força muito poderosa no trabalho de teóricos contemporâneos, onde foram fundamentadas a biografia e a autobiografia como o material para encenação. Autobiografia, biografia e encenação fundem-se sem apagar suas características e como tal ressuscitam a vida real como uma atração estética para uma audiência designada. O artista autobiográfico fixa sua importância na individualidade onde como sugere George Lukács que "o personagem fica muito mais importante, e ao mesmo tempo, muito menos importante... o drama chega a ser construído pela matemática numa teia complicada de abstrações, e neste caráter de perspectiva alcançou significação, somente como uma interseção" (LUKÁCS, 1973:435-436).

No trabalho de Bernard Tschumi, como um arquiteto praticante e pesquisador teórico, podemos ver o interesse em novas tecnologias e uma explicação de como a tecnologia está infalivelmente ligada à nossa condição contemporânea, fato que Adorno e Horkeimer refutam, alegando que a sociedade atual é apenas mídia e mediação e não uma experiência vivenciada e espiritual que poderia ou pode ser realçada por tecnologias e novos espaços de encenação. A tecnologia é menos a dominação da natureza, ou de nós mesmos por meio da tecnologia, mas o desenvolvimento da informação, da construção do mundo, do mundo do palco e da encenação como um jogo de imagens que são possibilitados pela tecnologia e pelas novas tecnologias de editar e de projetar. Quanto à encenação, estamos jogando continuamente com a familiaridade como parte da experiência estética da atuação. É esta significante importância da imagem que desestabilizou a hierarquia dos textos literários sobre a imagem. A cenografia não é mais ornamentação, porém, principalmente o corpo que é intrínseco à mídia da cultura teatral. Diferentes realidades podem persistir dentro da simultaneidade da encenação, de um filme ou da arquitetura.

Esta pesquisa busca os conceitos não-hierárquicos e a experiência e uso do espaço, que é seguramente influenciada pelo discurso situacionista do século passado. A este respeito um questionamento sobre a organização da encenação e as diferentes formas assumidas pela *performance* podem mudar a natureza do evento. Jacques Derrida ampliou a definição de "evento", denominando-o: "A emergência da multiplicidade disparatada" (TSCHUMI, 2000:175). Ele também sugeriu que um evento de qualidade está relacionado com a palavra "invenção", e nesta pesquisa 'evento" e "invenção"estão relacionados às novas tecnologias e às diferentes experiências que podem ser criadas para a encenação a partir da imagem. É interessante notar que Bernard Tschumi sugere que a arquitetura e suas práticas são "the only discipline that by definition combines concept and experience, image and use, image and structure"[12] (TSCHUMI, 2000:175).

A encenação requer a presença ao vivo do ator e do espectador; e em um sentido, o espaço e os potenciais do espaço consistem num dos elementos do teatro, da organização dos mundos ficcionais criados, ou o significado ampliado de que o espaço na verdade se refere a tudo que relatamos.

A energia necessária à encenação e a noção de presença que pode ser alcançada dentro do espaço são transtornadas pela noção do real e não real. Como cada vez mais mídia e tecnologias de multimídias são aplicadas ao corpo do ator em movimento, e se a expressão mais alta de "espaço apropriado é a obra de arte", na qual o espaço dominado é modificado e mediado através de tecnologia e controlado pelas instituições de poder político, então o "espaço apropriado" é modificado para servir às necessidades e possibilidades de um grupo particular da sociedade (LEFEBVRE, 1991:165). Esta noção cria dificuldade pelo desenvolvimento de tecnologias de mídia novas para a encenação.

Isto não leva em conta, como aponta McAuley, que "the current generation must go to a rock concert or a football final to experience the kind of performance energy Kierkegaard found at the Königstädter Theater in Berlin"[13] (MCAULEY, 1999:256). Este ataque antitecnológico não reconhece como as tecnologias digitais se tornaram apropriadas para a geração atual e para uma variedade de modelos de entretenimento. Realmente, em muitas formas, a Internet se tornou uma ferramenta muito revolucionária. É potencialmente uma reapropriação do espaço, a qual Henri Lefebvre teria aprovado, onde o espectador não é desautorizado.

O estudo da presença, em relação à mutação, psicologia, ciência cognitiva, informática, engenharia, filosofia e as artes permitiu descobrir uma riqueza na nova mídia que foi medida pela capacidade por interatividade e impacto no número de sentidos envolvidos, tal como um médium que esteja presente num local e permita interações para ajustar o nível global de intimidade. Com respeito à mídia digital, noções de presença são problemáticas.

Quando refletimos sobre idéias de realismo – que é a proximidade da vida real que pode ser alcançada –, nós podemos ver a dua-

lidade que existe na percepção. No que tange à percepção, o realismo está claro. Por exemplo, em termos de ficção científica: a ficção científica é irreal; porém, certos eventos podem ser percebidos como plausíveis, num dado contexto, e podem provocar uma mudança significativa na nossa percepção do que é o real.

A PRESENÇA NO ESPAÇO

A pesquisa sobre a encenação ao vivo – que investiga o senso de presença – sugere que quanto maior for a imagem que é transmitida ou projetada, maior é a receptividade do espectador. Entretanto, uma imensa televisão digital de alta resolução, pendurada numa parede, acaba por parecer uma janela, permitindo um ângulo de visão muito particular e joga com a noção de presença e da subjetividade da câmera, encorajando o fruidor a interagir com a imagem (UTLEY, 3/04/1997). A relação de presença e interatividade é explorada por Roma Patel, onde o usuário influencia tanto a forma quanto o conteúdo da peça teatral.

As realidades ficcionais já citadas neste ensaio, que foram esboçadas por McAuley, são profundamente problemáticas na nossa compreensão de cenografia e encenação, pois a cenografia se expande e desenvolve uma identidade digital, potencialmente em espaço virtual. A perspectiva humana do espaço e "os pontos de vista" remetem novamente para o trabalho sobre Michael Levine por Rewa, mas as noções de ciberespaço desafiam o verdadeiro significado de espaço. O ciberespaço apresenta a interação de códigos digitais e o desejo humano e é completamente dependente do equipamento tecnológico, uma aliança de tecnologias digitais que habilitam a expansão do espaço potencial como também do espaço geométrico e pode alterar a dimensão de tempo ou a duração da encenação. O ciberespaço cria uma nova espacialidade muito concretamente, por meio da cenografia desta mídia e espaço mediado. Os ambientes, mundos e arquiteturas são todos os espaços de atuação potencial. Novamente, os espaços dos locais que são reais e a velocidade de comunicação em uma arena teatral ao vivo se tornam parte daquela estética, não simplesmente um modo em que o futuro é celebrado, mas de um

modo que condiciona e procura as estéticas de desaparecimento e reaparição:

> no need any longer for preliminary exposition of facts and places, so important in theatrical work... with acceleration, to travel is like filming, not so much producing images as new mnemonic traces, unlikely, supernatural... train, car, jet, telephone, television... our whole life passes by the prostheses of accelerated voyages, of which we are no longer even conscious... the need for peregrination has led to the establishment in displacement itself of the very fixity of life[14] (VIRILIO, 1991:59-60).

A subjetividade do olho pode criar imagens que são absolutas, mas que são respeitosas quanto à percepção do indivíduo. A cenografia e a encenação jogam com a realidade e com a representação. O aparecimento e o desaparecimento; novas tecnologias e a *performance* geram perguntas fascinantes sobre verdade e ilusão, pragmatismo e idealismo, a realidade e o irreal. Os lugares imaginários para encenações foram ampliados para dimensões maiores através de novas tecnologias.

A interconexão entre cenografia e encenação permite ajustes de detalhes particulares, "para a escolha de objetos, para a iluminação e para a atmosfera, tudo com a finalidade de atingir o grau desejado de incerteza" (CALVINO, 1988:55-56). No entanto, distinto do senso de exatidão de Italo Calvino para esta qualidade de sugestão na realidade, exatidão e particularidade têm que ser praticadas com "o poeta de exatidão que é capaz de agarrar as sensações mais sutis com olhos e orelhas e mãos rápidas e infalíveis" (CALVINO, 1988:55-56). Isto é especialmente importante, considerando que Calvino define exatidão como três coisas: um, "um bem definiu e bem calculado plano para o trabalho em questão", dois, "uma evocação de imagens visuais claras, incisivas, memoráveis", três, "uma linguagem tão precisa quanto possível, tanto na escolha das palavras quanto na expressão das sutilezas de pensamento e imaginação" (CALVINO, 1988:55-56). Esta definição nos parece muito hábil para reforçar nossos argumentos sobre cenografia e encenação.

Tradução de Evelyn F. W. Lima

Notas

[1] "Na prática os cenógrafos mais originais sugerem a confrontação entre o texto e a plasticidade da cena que ultrapassa e revela a imaginação do dramaturgo. Provavelmente não é nenhuma coincidência que os cenógrafos poloneses sejam freqüentemente os pioneiros no teatro. Eles exploraram as numerosas possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento revolucionário das artes plásticas no século XX que, com menor intensidade, também inspiraram dramaturgos e produtores." (GROTOWSKI, 1969:27-53).

[2] "Este espaço extraordinário e supérfluo ocasiona uma tal ondulação na voz do ator o que ele diz parece o tagarelar de inúmeras pessoas nas altas galerias da catedral."

[3] "Claro que o teatro naturalista não teve nenhuma necessidade deste desenvolvimento da área do palco, pois na vida real todas as pessoas normais caminham em um piso nivelado, e se os atores de repente decidissem subir nas cadeiras e mesas, seriam postos em um manicômio."

[4] "... nós construímos o navio – de linha regular, e ao término da noite. O barco deslancha... No abrigo mecânico que os construtores de navios Harland e Wolff Dudley criaram, em aço, um navio de linha regular que foi lançado ao mar envolto numa infinidade de fumaça ao término da carreira, uma vez que a metade da audiência sentada em três galerias formadas pelas costelas de aço do casco que ficara para ajudar a remover os apoios de madeira antes do lançamento. Este navio-teatro, longo e estreito oferecendo um espaço de palco ao longo do comprimento do casco, abrigou 550 espectadores sentados e 350 vagando pelo espaço..."

[5] "A ciência de construir teatros deve partir dos estudos sobre o que realmente causa um vívido relacionamento entre as pessoas e em geral isto é é melhor atendido pela assimetria e até mesmo pela desordem. Se isto é verdade, qual podem ser as regras para esta desordem?"

[6] "Uma representação teatral, qualquer que seja o gênero, é um evento físico ocupando um certo espaço e uma certa duração...Uma encenação tradicional cria e apresenta um mundo ou diversos mundos ficcionais e uma série de eventos ocorrendo nesses mundos ficcionais, ou séries de ações apresentadas, é também segmentada, tal como a palavra "séries" em ambas as frases indica, e, portanto, é ela própria, necessariamente estruturada".

[7] "Entretanto, afirmar que a segmentação da encenação ocorre em dois níveis: o representacional e o ficcional é sem dúvida convidar a objeção que nem todos os teatros criam um mundo ficcional e deve-se reconhecer que nas práticas performáticas das vanguardas a partir do Dadaísmo, a noção de ficção, e particularmen-

te da ficção narrativa, tem sido atacada. A experiência da ficção é sempre precária no teatro devido à complexidade e o poder da realidade da cena e da fascinação exercida pelo sistema representacional. O teatro também funciona poderosamente para transformar em ficção qualquer peça que apresente."

[8] "O que é apresentado na encenação é sempre simultaneamente real e não real, e há uma constante interação entre as duas potencialidades, nenhuma das quais é completamente realizada. A tensão entre as duas está sempre presente, e, realmente, pode ser argumentado que é precisamente a presença dual da realidade e da não realidade que é intrínseca ao teatro."

[9] "Os espaços podem ser reais e imaginados. Espaços podem contar histórias e podem desdobrar histórias. Espaços podem ser interpretados, apropriados, e transformados pela prática."

[10] "Na indústria cultural o indivíduo é somente uma ilusão por causa da padronização dos meios de produção. Ele só é tolerado enquanto não questiona a identificação com a generalidade. O que é individual não é mais do que aceitar a força da generalidade e nela estampar o detalhe acidental tão firmemente, que as particularidades desaparecem."

[11] "Este vasto elenco de possibilidades de lugares para encenação elevou claramente a consciência dos produtores concernente ao potencial semiológico de tais lugares... Desta maneira, a timidez teórica tão típica da vida moderna sob vários aspectos foi introduzida na área do teatro;... nossa ênfase tradicional sobre o texto dramático, tanto escrito, quanto encenado, frequentemente nos levou a negligenciar os demais elementos condicionantes do evento teatral."

[12] "A arquitetura é a única disciplina que por definição combina conceito e experiência, imagem e uso, imagem e estrutura."

[13] "A geração de hoje necessita ir assistir a um concerto de rock ou a uma partida final de jogo de futebol para sentir a mesma emoção ou tipo de sinergia que Kierkegaard encontrou no Teatro Könisgstadter em Berlim."

[14] "Não mais nenhuma necessidade de uma exposição preliminar de fatos e lugares, tão importante no trabalho teatral. Com a aceleração, viajar é como uma filmagem, não tanto as imagens produtoras como rastros mnemônicos novos, improváveis, sobrenaturais... trem, carro, jato, telefone, televisão... nossa vida inteira passa por próteses de viagens aceleradas das quais nós não estamos nem mesmo conscientes... a necessidade de peregrinação conduziu ao próprio deslocamento da verdadeira estaticidade da vida."

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London: Editor Berstein, J. M. & Routledge, 1991.

ADORNO AND HORKEIMER. In: *Cultural Studies Reader*, During, S., (ed.), London: Routledge, 1993.

ALGAROTTI, Francesco. *An Essay on the Opera*, London, 1767.

ARTAUD, Antonin. *The Theatre and its Double*, translated by Victor Corti, London: John Calder, 1970.

BELL HOOK'S, *Yearning: Race, Gender And Cultural Politics*, 1990.

BRETON, Gaelle. *Theatres, Theaters*, Paris. 1989.

BROOK, Peter. *The Empty Space*, London, 1968.

CALVINO, Italo. *Six Memos For The Next Millennium*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance*, Cornell University Press, 1989.

EFROS, A. "The Artist and the Stage" (Khudozhniki stsena), *Kultura teatra*, no.1:11, (1921).

GROTOWSKI, Jerzy. *The Theatre's New Testament*, translated by Jorgen Andersen and Judy Barba, in Grotowski, J., *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen, 1969.

KANT, Immanuel. *Critique of Judgement*, translated by Bernard, J. H., New York, 1951, paragraph 49.

LEFEBVRE, Henri. translated by Nicholson Smith, D., *The Production Of Space*, Oxford-Blackwell, 1991.

LUKÁCS, Georg. *The Sociology of Modern Drama*, in *Sociology of Literature and Drama*, Burns, E. and T., (eds.), Harmondsworth: Penguin, 1973.

MACKINTOSH, Ian. *Architecture, Actor & Audience*, Theatre Concepts, London: Routledge, 1993.

MCAULEY, Gay. *Space in Performance, making meaning in the theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

RUSSIAN WOMEN ARTISTS OF THE AVANTGARDE 1910-1930, exhibition catalogue. Cologne: Galerie Gmurzynska, 1979.

SCHECHNER, Richard. *Six axioms for environmental theatre.* The Drama Review, 12, spring, 1968.

SMITH, Sidonie and WATSON, Julia. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives.* Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2001.

SOJA, Edward W. "Thirdspace: expanding the scope of the geographical imagination". In: *Architecturally Speaking: practices of art, architecture and the everyday,* READ, A., (ed.). London New York: Routledge, 2000.

TAIROV, Alexander. "Stage Ambience (Stsenicheskaia atmosfera)", 1921 in Markov, P., (ed.), *T.Y.Tairov.* Moscow: VTO, 1970, pp.160-161.

TOMPKINS, Joanne. *Directing And Producing Theatre with the help of virtual reality.* In: *Digital Modernisms,* White, C., (ed.), *Scenography International,* 2004.

TSCHUMI, Bernard. "Six Concepts". In: READ, A., (Ed.), *Architecturally Speaking: practices of art and architecture and the everyday.* New York: Routledge, 2000.

UTLEY, G. *HDTV: New TV, but not just digital,* (CNN/Interactive, 1997), 3rd April 1997.

VIRILIO, Paul. *The Aesthetics of Disappearance,* translated by Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1991

WHEELER, Wendy. *Nostalgia isn't nasty – the post modernising of parliamentary democracy.* In: Perryman, M., (ed.), *Altered States: postmodernism, politics, culture.* London: Lawrence and Wishart, 1994.

Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de *Hamlet-Machine*

Elizabeth Motta Jacob[*]

Este trabalho é fruto de reflexão e experiência no que diz respeito à concepção de uma cenografia para o teatro pós-dramático. Presença forte na contemporaneidade, o teatro pós-dramático traz em si rupturas importantes na cena teatral com implicações na construção de sua visualidade.

A questão do espaço no teatro sofreu modificações importantes ao longo do século XX, passando de um tratamento perspectivo para a sua consideração como volume. Isso fica patente no construtivismo de Meyerhold, na utilização de diversos planos defendidos por Artaud, na estilização proposta pelos encenadores do Cartel des Quatre e nos espaços esvaziados de Vilar.

O teatro contemporâneo vai descentralizar o espaço, apresentando-se em terrenos baldios, fábricas, ruínas, etc., explorando suas diferentes dimensões, jogando com as oposições espaciais, lembrando sempre ao espectador que ele está no teatro na medida em que evidencia os signos que lhes são próprios. Neste sentido, o espaço teatral passa a ser um elemento de mediação entre o texto e a representação, entre os diversos códigos de representação, os momentos da cena, e, enfim, entre os espectadores e os atores.

Na medida em que o espaço cênico deixa de ter como função primordial ser o suporte simbólico para um outro mundo fictício, passando a ser ocupado como parte e continuação do espaço real do teatro novas visualidades devem ser engendradas.

As possibilidades de ilustração de um texto dado são inviabilizadas pelo próprio fim do primado do texto, com isso o papel do cenógrafo se modificou. O espaço ganhou com isso autonomia, ele não é

[*] Elizabeth Motta Jacob é cenógrafa e historiadora. Mestre em Comunicação pela UFF e Diplôme d'Études Approfondies em Estética na Sorbonne. Professora do curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Integrante do Grupo de Pesquisas Estudos do Espaço Teatral e doutoranda em Teatro pela UNIRIO.

mais um dado, ele é uma proposta e mantém um diálogo com a própria encenação e com o espaço sociocultural no qual está inserido. Deste modo, o teatro pós-dramático abre possibilidades irrestritas à cenografia, no que diz respeito aos dispositivos visuais e plásticos a serem adotados.

Como afirma Lehmann, o teatro pós-dramático libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua função de intensificar a atenção, reforçando assim a sua qualidade estética. Deste modo, ele opera a substituição da ação dramática pela cerimônia, esta entendida como toda diversidade de procedimento de representação sem referencial, conduzidos com precisão (LEHMANN, 2007:115).

Este entendimento tem conseqüências formais relevantes. Vamos tratar neste capítulo sobre os procedimentos de apropriação do texto para uma conceituação de tipo cenográfico para a obra de Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, mas que pode ser aplicado à abordagem de outros textos desta mesma filiação.

Hamlet-Machine é um texto cuja matriz temática se ancora na obra clássica de William Shakespeare: *Hamlet*. Esta referência me pareceu importante na medida em que permitia construir uma linha de pensamento visual com alguma base, mesmo que remota, numa dramaturgia clássica e pensar nas rupturas impressas por Heiner Müller. Além disso, é interessante notar que outros representantes do teatro pós-dramático também montaram Shakespeare. No que concerne a Hamlet podemos citar as montagens de Robert Lapage (ELSINOR, 1996) e de Peter Stein (Moscou, 1998).

A existência de material rico e sucinto explicando o uso feito por Heiner Müller do pré-texto shakespeariano (RÖHL, 1977) e demais referências também me pareceram úteis de forma a permitir uma ancoragem referencial.

Trabalhando com um texto no qual a narrativa se mostra fragmentada, desconstruída, a experiência em questão permitiu criar uma metodologia de trabalho no sentido de despertar a sensibilidade do cenógrafo para a necessidade de fundar a proposta cenográfica num conceito estético e plástico, que nasce antes de qualquer imagem ou visualidade. Procedimento este que deve ser a base de todo trabalho cenográfico.

O conceito de teatro pós-dramático foi cunhado por Hans-Thies Lehmann e retomado por diversos autores (LEHMANN, 2007). Sua hipótese é de que a partir dos anos 1970, profundas transformações ocorreram na arte teatral em especial no que concerne ao fim da primazia do texto e a valorização da encenação.

Para sua análise, Lehmann parte do entendimento do desenvolvimento do teatro na Europa e afirma que diferentemente do que ocorreu em outras culturas, este sempre lançou mão da presentificação de discursos e atos sobre o palco através de uma representação dramática imitativa. Ele continua lembrando que, para designar a tradição com a qual o teatro deveria romper, Bertold Brecht escolheu a expressão "teatro dramático", que visa designar o cerne da tradição teatral européia dos tempos modernos. Neste sentido, o teatro é pensado como drama onde são incluídas as categorias de "imitação" e "ação". Além disso, a compreensão teatral clássica visa à instauração de uma comunidade emocional conformada pelo público e o palco de maneira a estabelecer um reconhecimento afetivo e de comunhão mediante os afetos apresentados pelo drama (LEHMANN, 2007:25).

Deste modo, averigua-se a predominância do texto nesta cultura uma vez que a montagem consistia na declamação e ilustração de um drama escrito. Mesmo com a inclusão de músicas e danças, da incorporação de um repertório não-verbal de gestos corporais, movimentos e mímica, a figura humana continuava a ser definida essencialmente por seu discurso. E o texto permanecia apegado à sua função de favorecer a interpretação de papéis. Todo o repertório brechtiano de representação épica (coro, narrador, intermédio, prólogo, epílogo, apartes, fendas no cosmo dramático, etc.) podia ser integrado ao drama sem perturbar a vivência específica do teatro dramático. Totalidade, ilusão e representação do mundo situam-se na base do modelo drama (LEHMANN, 2007:25-26).

Lehmann defende que a superação épica desenvolvida por Brecht não implicou uma plena mudança qualitativa em relação à tradição hegemônica do teatro, a qual se baseia em um texto composto por diálogos entre personagens, mas abriu espaço para a radicalização

proposta mais tarde, dando origem ao teatro pós-dramático. O teatro dramático só termina quando esses elementos deixam de se constituir enquanto um princípio regulador, se tornando, tão-somente, uma variável possível da arte teatral. Para este teórico, o teatro pós-dramático se situa no espaço aberto pelas questões brechtianas na medida em que trabalha com uma nova consciência sobre o processo de representação e sobre a "nova arte de assistir", deixando para trás o estilo político, a tendência a dogmatização, a ênfase no racional (LEHMANN, 2007:51).

Para Lehmann o conceito de "pós-dramático" é mais adequado do que o de "pós-moderno". Isso porque, para ele, o melhor teatro surgido no período em questão não rejeitou a "modernidade", mas subverteu de modo radical as heranças formais dominantes, em especial a dramática. Para dar conta desta afirmativa foi necessário para Lehmann definir o seu conceito de "drama", entendendo-o como todo teatro fundamentado em um texto como fábula, em que a cena teatral serve como base para a construção do mundo ficcional.

Tendo como fundamento este conceito de drama, o teatro épico não seria considerado, por Lehmann, uma ruptura, na medida em que os deslocamentos da dinâmica entre os personagens não subvertem a vivência ficcional.

As rupturas propostas pelo teatro pós-dramático induzem a pensar que "a potência estética de sentir, embora igual em direito às outras – potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente –, esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época" (GUATTARI, 1992:130).

Postas em prática pelo teatro pós-dramático, as transformações atingiram diretamente o primado do texto e evocaram a autonomia da cena. É herdeiro de Brecht na medida em que leva consigo a intenção de acabar com a passividade do público, busca expor o teatro em sua realidade de teatro, e instiga a capacidade de criação de processos sensíveis de trabalho fazendo apelo à ética.

Este teatro se caracteriza pela ausência de composição ficcional rígida além de não se basear no conflito psicológico de personagens

identificáveis. O teatro pós-dramático, no que concerne ao processo antiideológico de Brecht promove um deslocamento na medida em que nutre uma profunda desconfiança da possibilidade de atuação no mundo, não veiculando um conteúdo social evidente.

> O artista não tem uma moral, mas uma moralidade. Há, em sua obra, algumas perguntas: o que representam os outros para mim? Como devo desejá-los Como satisfazer os seus desejos? Como viver entre eles? Ao enunciar sempre uma visão sutil do mundo, o artista compõe o que é invocado (ou recusado) por sua cultura, e o que clama seu próprio corpo: tudo aquilo que é evitado, que é evocado, que é repetido, ou ainda: proibido/desejado: eis o paradigma que, como duas pernas, faz com que o artista caminhe enquanto produz (BARTHES, 1990:157).

Além disso, deve-se considerar que este tipo de escritura adquire, em alguns casos, a dinâmica dos sonhos. Como afirma Lehmann (2007:140) os discursos cênicos no teatro pós-dramático se aproximam de uma estrutura onírica e abordam o universo onírico de seus criadores.

Derrida afirma que a escritura do sonho supera a escrita fonética e põe a palavra no seu lugar. Ele lembra que Freud adverte que os pensamentos do sonho e o conteúdo do sonho surgem como duas encenações em duas línguas diferentes. Isto é, o conteúdo do sonho aparece-nos como transferência do pensamento do sonho para outro modo de expressão cujos signos e gramática só são compreensíveis quando se compara o original com a tradução. Os pensamentos do sonho são imediatamente inteligíveis. O conteúdo do sonho é dado como uma escritura figurativa cujos signos devem ser transferidos um por um na língua do pensamento do sonho, não imagem inscrita, mas escrita figurada, imagem que supõe uma leitura. O conteúdo figurado é na verdade uma escritura, uma cadeia significante de forma cênica. Neste sentido resume um discurso, é a economia da palavra. Mas a transformação econômica recíproca, a retomada total no discurso, é a princípio impossível ou limitada. Isso resulta em primeiro lugar do fato de serem as palavras também "primariamente" coisas. Mas não podemos dizer que, no sonho, as "coisas" condensam as palavras; que inversamente os significantes não-verbais se deixam em certa medida interpretar em representações verbais. É

preciso reconhecer que as palavras, na medida em que são atraídas, seduzidas, no sonho, em direção ao limite fictício do processo primário, têm a tendência a se tornarem pura e simples coisas (DERRIDA, 2002:209-210).

Além de terem um conteúdo e uma leitura coerente com a estrutura dos sonhos, para Lehmann, é importante também considerar as metamorfoses que tal teatro implica. O teatro pós-dramático vai ter, em sua acepção, em Heiner Müller e Robert Wilson os maiores ícones. Para ele, ambos parecem entender o teatro como o lugar alegórico da morte, realizando assim, uma poética da morte.

Para Müller "o elemento fundamental do teatro e do drama seria a metamorfose, a morte seria a derradeira metamorfose e o teatro sempre teria haver com a morte simbólica: o essencial no teatro é a metamorfose. O ato de morrer. E o medo dessa última metamorfose é geral; nele se pode confiar, sobre ele se pode construir" (LEHMANN, 2007:77).

Para tanto existe a necessidade de fazer refluir os processos de desumanização capazes de restituir aos atores a experiência de coisificação que se tornaram estranhos a eles. Além disso, faz parte dos valores pós-dramáticos um tipo de encenação na qual um novo modo de utilização é dado aos signos teatrais. Assim, a presença tem destaque sobre a representação, os processos sobre os resultados e a encenação é capaz de gerar no espectador o deslocamento de seus hábitos perceptivos. Lehmann chama a atenção que tais mudanças são possibilitadas pela alteração na relação entre palco e platéia, e tem como objetivo dar fim à passividade do público.

Deste modo o texto se torna uma camada, uma base para a configuração cênica e não mais se impõe como o regente desta. No texto teatral não dramático desaparecem a narração e a figuração bem como a ordenação de tipo fabular. A estrutura discursiva é fragmentaria. O entendimento não é imediato devido à profusão de elementos visuais, sonoros, referencias, entre outros, gerando estranhamentos.

> (...) a categoria de espaço encontra-se numa postura particular, que podemos qualificar de globalmente estetizada. Estratos espaciais polifônicos, freqüentemente concêntricos, parecem atrair, colonizar, todos os níveis de alteridade que, por outro lado, eles próprios engendram. Os objetos instauram-se em

> relação a tais espaços em posição transversal, vibratória, conferindo-lhes uma alma, um devir ancestral, animal, vegetal, cósmico (GUATTARI, 1992:131).

A espacialidade no teatro pós-dramático rompe vários paradigmas caros ao teatro dramático. Novas visualidades surgem neste contexto. A relação entre cenografia e *mise-en-scène* em alguns casos vai sofrer um grande estreitamento. Isso decorre de mudanças ocorridas na função do texto, na percepção do papel do ator, na perspectiva de dar um papel ativo ao espectador. Na medida em que cada espectador deve se tornar co-autor do teatro, há uma intensificação da consciência da própria presença, do contato imediato com os atores e deste contato nascem experiências particulares, não inteiramente públicas, nem inteiramente privadas. A comunicação "problemática" causada pela relação corpórea espacial vai suscitar reflexões sobre as formas de comportamento e comunicação interpessoal. Além disso, cada espectador pode fazer "recortes" particulares e intencionais evocados pelo uso do espaço, dos corpos, da constelação musical, da fala em conjunto, etc. (LEHMANN, 2007:206).

Pode-se definir o espaço teatral por diferentes razões. As relações entre público e atores é uma delas, mas questões ligadas às encenações em locais públicos, a apropriação do espaço urbano como espaço para as representações, etc., também são relevantes. Isso implica diversas redefinições em termos espaciais. Uma de suas problemáticas vem a ser as dimensões do espaço.

No drama, os grandes espaços ou os muito pequenos eram indesejáveis na medida em que rompem com a estrutura do espelhamento. Para que o quadro cênico funcione como um mundo hegemônico no qual o espectador se reconhece, é necessário o isolamento, a independência e a manutenção da identidade entre estes dois mundos. O processo de identificação pressupõe este isolamento e divisores claros entre a emissão e a recepção dos signos (LEHMANN, 2007:265).

No caso do teatro pós-dramático, com seus referentes inusitados, passam a existir novos condicionantes espaciais para a encenação. Condicionantes estes, dependentes de cada circunstância criada, portanto, variáveis. O local protegido do drama tem assim que ser sacrificado. Desde o século XVII há a tendência de se considerar

o palco italiano como uma fórmula perfeita, em seus princípios e como inerente à natureza do teatro (ROUBINE, 1998:81). Lembrar que este tipo de espaço cênico é um fenômeno histórico, logo relativo e revogável, torna-se uma necessidade para o teatro pós-dramático.

A nova dramaturgia implica novas apropriações do espaço. No caso de Grotowsky, por exemplo, a limitação do espaço se torna crucial na medida em que a encenação depende do que ele mesmo chamou de "proximidade dos organismos vivos". Esta demanda contraria a distância e a abstração que são essenciais ao drama. A proximidade física e fisiológica se sobrepondo à significação mental transforma o teatro em um espaço onde as energias passam a ser co-vivenciadas e não mais uma experiência de transmissão de signos (LEHMANN, 2007:265-266).

Por outro lado, grandes espaços também podem ser necessários para a obtenção dos efeitos almejados. A apropriação feita pelo teatro pós-dramático de espaços não destinados originalmente à encenação abriu outras possibilidades espaciais e a possibilidade de um trabalho em outra escala.

A abordagem do texto pós-dramático para a concepção de cenografias implica um trabalho inicial com a própria noção de espaço e a percepção de que esta pode ultrapassar a estrutura espaço teatral tradicional. É necessário, portanto, levar em conta a evolução da espacialidade cênica na modernidade, passando em seguida para as novas rupturas impostas pelo teatro pós-dramático.

A primeira leitura do texto de Heiner Müller pode ter um caráter avassalador para quem inicia seu contato com a dramaturgia pós-dramática, uma vez que rompe com a expectativa do que vem a ser um texto teatral. A ausência de uma narrativa de tipo fabular frustra o desejo de leitura fácil, facilmente contextualizável e retira toda ancora para o entendimento da encenação.

> A fábula dá a chave da dramaturgia e lhe revela como a encenação, é atada, ancorada no espaço-tempo, submetida a escolhas dramatúrgicas. A fábula é construída a partir de uma série de ações físicas. Tais ações consistem sempre em um agente (o sujeito que age) a intenção, o mundo possível no qual ela ocorre, o movimento (para onde ela vai), sua causa seu objetivo último (PAVIS, 2002:243).

O cenógrafo logo percebe a necessidade de contar com um instrumental conceitual para o entendimento do texto, uma vez que este se vê diante da dificuldade em criar imagens que possam dar conta do texto em qualquer um de seus atos.

O texto se apresenta denso e de difícil compreensão; as referências ao pré-texto se apresentam diluídas e difusas; o caráter fragmentário do texto impede uma absorção imediata do mesmo; a ausência de diálogos cria lacunas na percepção do andamento da peça; as menções a diversos fatos históricos, biográficos do autor, etc., são de reconhecimento difícil para a maior parte leitores; o texto se priva de esclarecer o que realmente é encenado e deve estar presente no palco, e o que são referências retóricas. Esta ausência de indicações claras de *mise-en-scène* também constituem uma barreira rígida entre o cenógrafo e as possibilidades tradicionais de criação cenográfica; o texto apresenta imagens em abundância, sem constituição de um corpo único. Além disso, há presença de vocabulário chulo e imagens grotescas com evocação sexual sem apelo erótico e uma violência não espetacularizada. Por fim, a ação se apresenta diluída ou inexistente.

As "queixas" que surgem desta primeira aproximação com o texto revelavam uma profunda compreensão da ruptura proposta por Müller em sua criação artística. Esta percepção é a apreensão do fim do primado do texto contemplado pela obra. Tal qual Hamlet, o cenógrafo se encontra em um funeral, pois seu próprio papel e potência são postos à prova.

É preciso, portanto, o abrir mão das concepções tradicionais do que vem a ser um texto a ser encenado, e romper com a percepção do teatro como drama e como imitação para desenvolver um trabalho consistente quanto à cenografia. Somente após fazer este luto se pode entender a obliteração da ação, tão fortemente trabalhada por Müller, nesta obra.

O leitor/cenógrafo jogado nas profundezas das suas angústias, despojado dos artifícios e de suas âncoras criativas, poderá, então, entender os fundamentos desta dramaturgia. O contato com obras de referências deste tipo de dramaturgia pode ser esclarecedor das rupturas imagéticas evocadas. É importante então entrar em contato com diferentes visualidades de forma a abrir o leque perceptivo e a

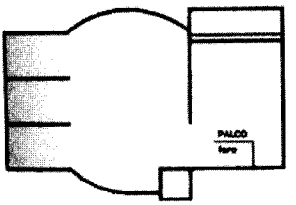
capacidade de criação com novas bases conceituais. O conhecimento de filmes (incluindo gravações e fotografias de montagens teatrais) abre uma perspectiva estética, dolorosa e nova para o cenógrafo que deseja trabalhar nesta chave estética.

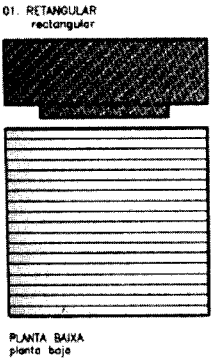
Alguns diretores contemporâneos de teatro como Robert Laplage, Yukio Ninagawa, Peter Stein, Robert Wilson, Eugenio Barba, Annie Bogart, Declan Donnellan, William Kentridge (IRVIN, 2000) e de cinema como Dereck Jarman, Peter Grenaway, Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet, Mattew Barney, Tsai Ming-Liang, Peter Brook apresentam uma estética altamente desenvolvida que pode facilitar a percepção da amplitude da construção imagética contemporânea. Estes diretores permitem a utilização de diferentes recursos técnicos. No entanto, a apresentação de imagens abre ainda mais lacunas, pois a amplitude das formas criadas e a fluidez de sua composição com o texto podem potencializar ainda mais o vazio como ponto de partida para a criação.

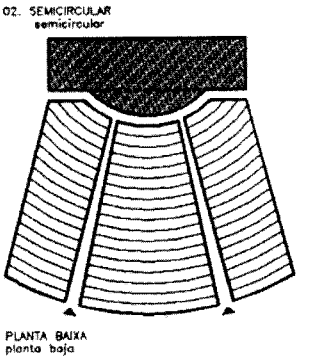
O texto de *Hamlet-Machine* permite uma leitura comparativa com o pré-texto e amplia a percepção da fragilidade dos fios condutores da dramaturgia proposta por Heiner Müller. O apoio dos textos teóricos localiza o leitor num mar de fragmentos e o coloca em contato com conjunto de informações frias, esvaziadas pela sua desarticulação. A teorização sobre a natureza desta dramaturgia surge então como uma necessidade, se torna a base necessária para sair do vazio e da fragilidade em que a falta de uma narrativa unificadora faz.

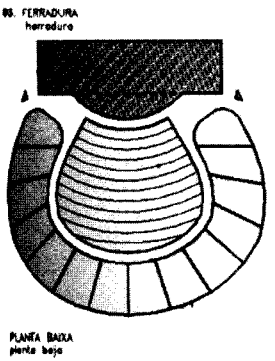
É árduo o processo de lidar com a proposta pós-dramática na qual ocorre o "sacrifício da síntese para alcançar a densidade dos momentos intensos. Se a partir das estruturas parciais se desenvolve algo como um conjunto, isso já não se organiza segundo modelos previamente dados de coerência dramática ou de referências simbólicas abrangentes, não realiza síntese alguma" (LEHMANN, 2007:139).

O esforço de visualização cenográfica se torna de difícil solução quando ele é percebido enquanto mil estilhaços. É perceptível que a estratégia de abordagem criativa deve se fundar em novos parâmetros. Para pensar cenograficamente é necessário definir o espaço, mas esta definição conclama um esforço de percepção do texto enquanto encenação. É necessário, então, fazer o luto do primado do texto









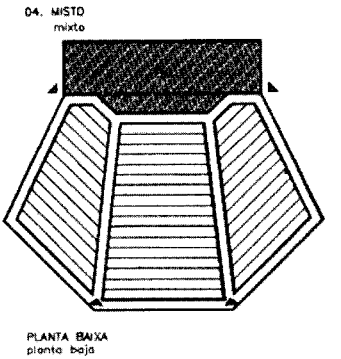


Fig. 20 – Palco italiano – Espaço retangular fechado nos três lados, com uma quarta parede visível ao público frontal através da boca de cena: retangular, semicircular, ferradura ou misto (www.ctac.gov.br).

e valorizar a encenação como eixo desta nova teatralidade. Quando esta dimensão se equaciona no sujeito, o luto está feito.

É possível, então, neste momento, perceber que a escolha do espaço vai muito além das questões técnicas da organização espaço-cenográfica. Ao mesmo tempo é necessário perceber a potencialidade de cada um dos tipos de palco no qual se encena hoje e, talvez, da necessidade de sua ausência.

A primeira análise feita dos palcos consiste numa avaliação de suas possibilidades. Para o cenógrafo habituado a montagens tradicionais o palco italiano parece o signo do conforto. Na definição do espaço é muitas vezes difícil para o cenógrafo o abrir mão da estrutura arquitetônica oferecida por este tipo de teatro e de seu urdimento.

A caixa cênica à italiana muitas vezes aparece como um signo de proteção da encenação. Esta parece resguardar materiais, usos, manipulações e atores. Além disso, a parede de fundo parece funcionar como escora para a criação do cenógrafo pouco afeito à sua ausência. Ela proporciona suporte aos recursos de projeção e define a direção do olhar do espectador. Abrir mão destes parâmetros espaciais pode parecer, momentaneamente, penoso.

O palco elisabetano destaca-se, na impossibilidade de uso do palco italiano, como uma boa tábua de salvação. Ele oferece a parede de fundo, permite um avanço dos atores por entre o público e a utilização do urdimento. A distribuição do público em seus três lados permite inicialmente uma sensação de que problemas técnicos serão evitados. A análise mais detalhada do mesmo apresenta limitações de ângulos de visão, pontos cegos, etc., que podem, numa primeira instância, parecer aflitivos.

O teatro de arena apresenta a vantagem de ser bastante familiar. Uma aura libertária acompanha este tipo de construção e isso parece convir a este tipo de texto, numa primeira abordagem. A hierarquia entre palco e platéia se apresenta menos definida. Problemas de visibilidade e de construção, no entanto, inquietam uma vez que a visibilidade pode ser entendida pelo cenógrafo como princípio ordenador da organização cenográfica.

A angústia causada pelo fim absoluto de parede de fundo no caso circular é aliviada pelas formas mais brandas de construção em

arena (como a semi-arena, por exemplo), mas a disposição dos elementos de maior corpo ainda pode se configurar como problema.

O palco circundante, menos familiar, implica o confinamento do público no centro, fato que apresenta novas implicações estético-formais relevantes e, freqüentemente, favorável a este tipo de dramaturgia.

O espaço múltiplo oferece diferentes opções a serem problematizadas uma a uma. Este espaço permite, em suas variáveis soluções de encenação simultânea, deslocamentos em passarela, obliteração da visão de boa parte da platéia, visão apenas lateral da encenação, etc.

A análise estritamente técnica das dificuldades e facilidades promovidas por cada um dos palcos não resolve, no entanto, a questão. Pouco a pouco o contato com o texto e suas demandas faz com que o cenógrafo perceba que a definição do palco não pode ser feita antes da definição conceitual do trabalho a ser proposto. As questões de *mise-en-scène* começam a se fazer, verdadeiramente, presentes. Uma decupagem de novo tipo é necessária. Não basta neste caso uma simples listagem dos elementos que devem compor ou constar em cada um dos atos, nem mesmo uma resolução puramente funcional ou ilustrativa. E necessário propor algo mais: a encenação. A nova decupagem deve levar amplamente em consideração os elementos de *mise-en scène* propostos.

Na ausência da narrativa, a ferramenta da construção conceitual passa a ser a "escuta" da encenação. Se em textos convencionais a visualidade proposta pela narrativa traz em si encaminhamentos para a solução plástica, aqui o desterro só é vencido pela via da encenação. Neste momento o papel do cenógrafo ganha nova dimensão, ele atua co-regendo a obra, criando a visualidade necessária.

Um processo de clivagem ordena a criação cenográfica: entender o texto enquanto encenação e não como produto dado, esta é a chave necessária para a definição dos espaços. As imagens e colagens podem ganhar corpo e a palheta cromática pode começar a se definir quando o texto passa a ser apropriado pelo cenógrafo.

Deste modo uma percepção completamente nova pode surgir do que vem a ser uma proposta cenografia para a definição do espaço. O espaço não é mais uma escolha determinada por circunstân-

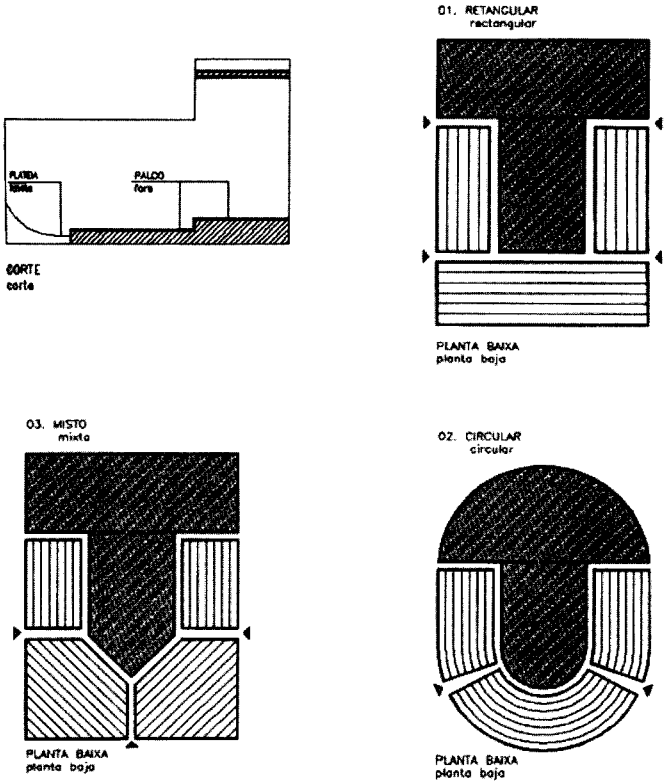


Fig. 21 – Palco elisabetano – Palco misto que funciona como um espaço fechado retangular com uma grande ampliação de proscênio (retangular ou circular). O público o circunda em três lados: retangular, circular ou misto (www.ctac.gov.br).

cias alheias à natureza da proposta teatral. A encenação determina então a natureza do espaço, não mais o texto.

Um dos problemas que aparece então é a questão da dimensão do espaço a ser ocupado. A necessidade de proximidade ou distanciamento entre público e platéia para produzir efeitos de iluminação, efetuar grandes projeções, inserção de elementos cenográficos ou construções de maior porte passa a ter um sentido conceitual mais profundo.

A relação de altura e afastamento entre público e platéia ganha uma nova dimensão que afeta diretamente a relação desejada en-

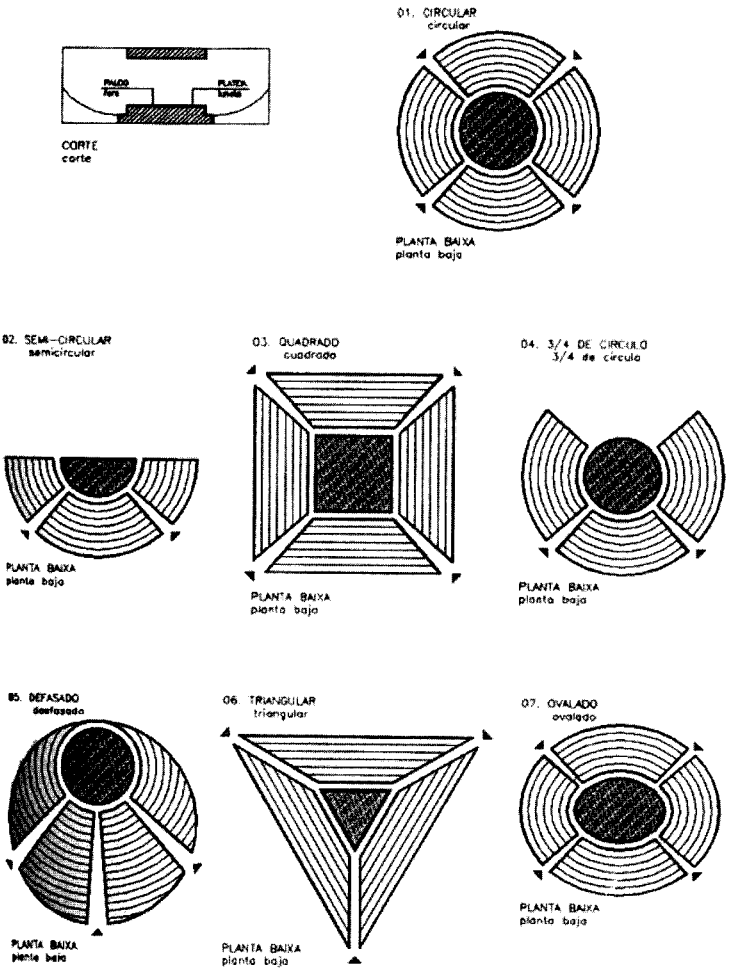


Fig. 22 – Arena: Espaço teatral coberto ou não, com palco abaixo da platéia que o envolve totalmente: circular, semicircular, quadrado, 3/4 de círculo, defasado, triangular ou ovalado (www.ctac.gov.br).

tre público e platéia, percepção do espaço, etc., enfim a criação de afetos, a encenação. A peça demanda determinadas características em função da proposta de encenação e as recomendações técnicas ganham sentido estético. A visualidade criada força a se pensar no corpo e no papel do ator, no papel do público, no som, na espetacu-

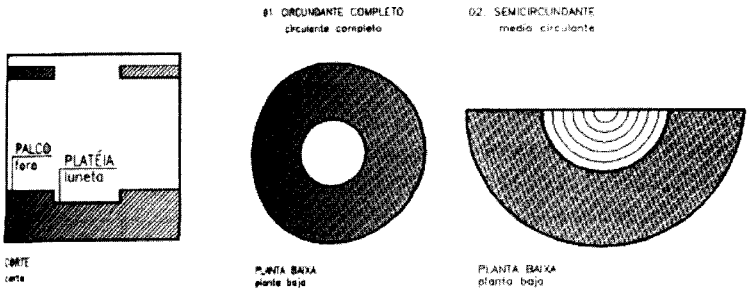


Fig. 23 – Palco circundante: Espaço perimetral circular que envolve o público localizado no centro e visibilidade completa de 360 graus: palco circundante completo ou palco semicircundante (www.ctac.gov.br).

laridade das indicações. Os elementos de projeção, conforto, visibilidade e temperatura devem então ser considerados como elementos verdadeiramente cênicos para além de serem soluções de efeito, causadoras de impacto visual.

As ferramentas subjetivas de criação surgem como soluções viscerais. A expressividade criativa de cada cenógrafo pode fluir como uma necessidade de criação cenográfica plena. Neste sentido surge o papel do conceito enquanto máquina. As imagens não vêm mais do texto, elas exigem a criação de toda uma *mise-en-scène*. Trata-se de um verdadeiro e profundo processo de apropriação. Não se trabalha com a aparência das coisas ou suas formas. É preciso se separar para habitar em sua própria potência criadora.

Das leituras efetuadas, as imagens recolhidas, à *mise-en-scène* criada, o processo criativo ganha novo caráter. Precisa-se de um lugar. É necessário agora escolher o espaço a partir dos princípios ordenadores de cada encenação proposta.

De modo geral a proposta cenográfica é voltada para as seguinte possibilidades de apropriação espacial: criações cenográficas para apresentação em salas teatrais; criações cenográficas para espaços abertos, ao ar livre; criações cenográficas com deslocamento do público em cada ato, ou entre os atos; criações cenográficas que prevêem montagens em diferentes locais.

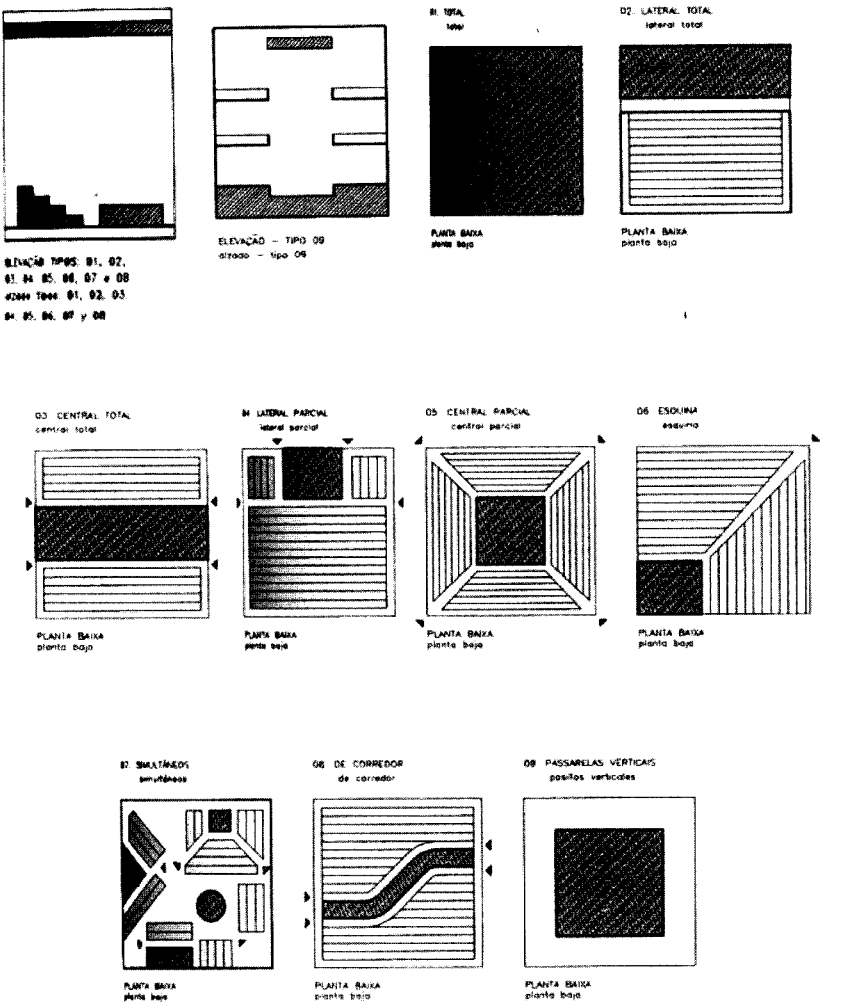


Fig. 24 – Espaço múltiplo: Espaço coberto que se adapta a diferentes disposições de palco e público: total, lateral total, central total, lateral parcial, esquina, central parcial, simultâneos, corredor ou galerias verticais (www.ctac.gov.br).

Com a base conceitual estruturada numa percepção ampla do conceito a ser desenvolvido, as escolhas ocorrem de modo natural com conseqüências estético-formais. Um conceito fundamenta cada

uma delas. *Hamlet-Machine* não pertence apenas a Heiner Müller. Cada cenógrafo é seu co-autor.

Neste momento em que todas as ilusões são abandonadas, e assimiladas não mais como perda, mas sim como potência, revela-se a força criadora com base em novos paradigmas, ciente da falência de sistemas ilustrativos de criação.

> A escritura, letra morta, grafada em monumento, fria e ausente, se dá como um discurso parricida: assassina o pai, escapa de seu controle, significa em sua ausência. Este ato de força lhe concede autonomia, liberdade para inseminar-se e disseminar-se, longe do olhar paterno e de sua voz. O parricídio é a especificidade mesma da escritura, a afirmação do filho (SANTIAGO, s/d:60).

O desejo, a potência. A cenografia ganha então um novo caráter: o poder.

> (...) E o momento chega quando transpomos as etapas do saber e do poder; são essas etapas que nos forçam a colocar a nova questão, não se podia colocá-las antes. A subjetivação é uma operação artista que se distingue do saber e do poder, então tem lugar no interior deles. (...) Não se deve acreditar que a subjetivação, isto é a operação que consiste em dobrar a linha do fora, seja simplesmente uma maneira de se proteger, se abrigar. Ao contrário, é a única maneira de enfrentar a linha e de cavalgá-la: talvez se vá até a morte, ao suicídio, mas, como diz Foucault (...) o suicídio tornou-se então uma arte que toma toda a vida (DELEUZE, 1992:141).

A potência não está mais no outro, a criação se realiza. O trabalho está pronto. As quatro figuras abaixo são algumas soluções propostas pelos cenógrafos em nosso laboratório.

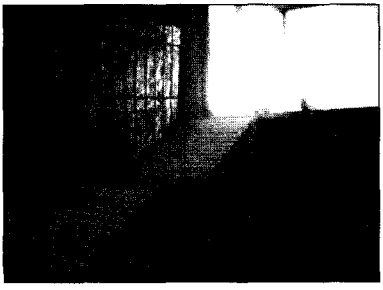


Fig. 25 – Roberta Delacroide de Souza

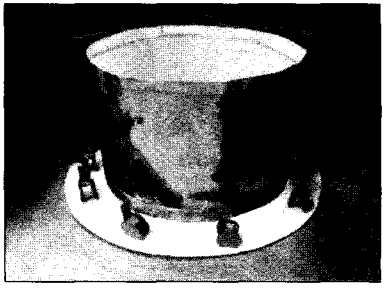


Fig. 26 – Priscilla Mealli

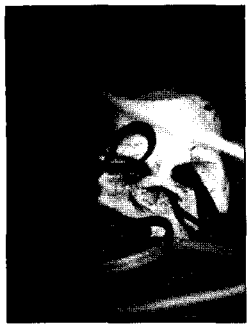


Fig. 27 – Carlos Augusto P. Campos

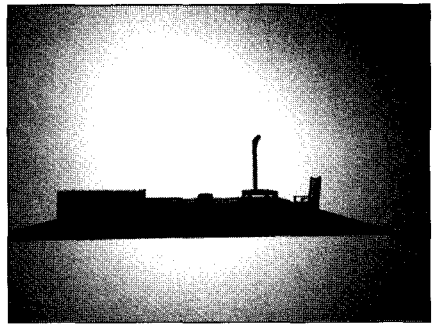


Fig. 28 – Jaqueline Raposo

Algumas considerações

O teatro pós-dramático, marca de um tempo, tem uma estrutura sólida ancorada nos índices da contemporaneidade. Os paradigmas formais que o sustentam se ancoram em sólida construção estética que abre uma multiplicidade de visualidades.

A aridez de sua forma, a ausência de imagens fáceis, a narrativa que se nega a dar conforto e unicidade à leitura, permitiram a nudez diante da obra, do exercício reflexivo de conceituação estética e plástica no que concerne à criação cenográfica.

Hamlet-Machine é rico em diferentes aspectos, uma vez que permite o encontro do cenógrafo com produtos contemporâneos de sólida construção formal e abre perspectivas de análise, crítica e reflexão. Sobretudo faz perceber a importância e potência do conceito como fundamentação necessária para toda concepção cenográfica, seja ela pós-dramática ou não. Estes fatores são bastante importantes na medida em que revelam para os cenógrafos a sua própria potência criadora, libertando-os do peso de uma tradição muitas vezes encarceradora.

Diante da dramaturgia pós-dramática, devemos pensar a cena contemporânea como uma nova ribalta aberta em seus horizontes criativos para novos paradigmas de encenação. O cenógrafo deve entender seu potencial criativo, liberto dos grilhões do realismo ilustrativo, das imagens fáceis e castradoras dadas de imediato pela primazia do texto. É fundamental entender a cenografia como um elemento potencializado e potencializador da encenação.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GUATTARI, Felix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

IRVIN, Polly. *Directing for the stage*. Hove: RotoVision, 2000.

LEHMANN, Hans Thes. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MÜLLER, Heiner. "Hamlet-máquina". In: PEIXOTO, Fernando (org). *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Hucitec, 1987.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade

Paola Berenstein Jacques[*]
Fabiana Dultra Britto[**]

Partimos da premissa de que corpo e cidade se relacionam, mesmo que involuntariamente, através da simples experiência urbana. A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de *corpografia urbana*. A *corpografia* seria um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta. Tanto no campo disciplinar do urbanismo quanto no da teoria da dança, essas relações entre corpo e cidade são pouco exploradas ou até mesmo desprezadas.

A *corpografia* é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí *corpografia*), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e, dessa forma, também o define, mesmo que involuntariamente, fato que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou carto-coreografias.[1] Faz-se importante então diferenciar cartografia, coreografia e *corpografia*. A começar pela diferenciação de cartografia do projeto urbano e a partir daí a *corpografia* tanto da cartografia quanto da coreografia. Uma cartografia já é um tipo de atualização do projeto urbano, ou seja, uma cartografia urbana descreve um mapa da cidade construída e assim muitas vezes já apropriada e modificada por seus usuários. Uma coreografia

---

[*] Paola Berenstein Jacques é arquiteta-urbanista, professora da FAUFBA, vice-coordenadora do PPG-AU/FAUFBA, pesquisadora do CNPq, autora, entre vários livros, de *Estética da Ginga* (2004).

[**] Fabiana Dultra Britto é crítica de dança, professora da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do PPGD/UFBA.

pode ser vista como um projeto de movimentação corporal, ou seja, um projeto para o corpo (ou conjunto de corpos) realizar, o que implica, como no projeto urbano, desenho (ou notação), composição (ou roteiro) etc. No momento da realização de uma coreografia, da mesma forma como ocorre com a apropriação do espaço urbano que difere do que foi projetado, os corpos dos bailarinos também atualizam o projeto, ou seja, realizam o que poderíamos chamar de uma cartografia da coreografia, ao executarem a dança. A *corpografia* não se confunde, então, nem com a cartografia nem com a coreografia, e também não seria nem a cartografia da coreografia (ou carto-coreografia que expressa a dança realizada) nem a coreografia da cartografia (ou coreo-cartografia, a idéia de um projeto de dança criado a partir de uma preexistência espacial).

Do ponto de vista do urbanismo, esta experiência da cidade que se instaura no corpo seria uma forma molecular[2] (ou micro) de resistência ao processo molar (ou macro) de espetacularização urbana contemporânea, uma vez que a cidade vivida (não espetacularizada) sobreviveria a este processo no corpo daqueles que a experimentam. As *corpografias urbanas*, que seriam estas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micropráticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano que não são percebidas pelas disciplinas urbanísticas hegemônicas (preocupadas demais com projetos, projeções *a priori*, e pouco com os desvios *a posteriori*), mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação.

Tendo em vista o hoje hegemônico processo de espetacularização urbana[3] buscamos investigar o que pode ser considerado como um tipo de resistência a esse processo: a própria experiência urbana e, em particular, a experiência corporal da cidade. O processo de espetacularização urbana parece estar diretamente relacionado a uma diminuição tanto da participação cidadã quanto da experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo. O estudo das relações entre corpo – corpo

ordinário, vivido, cotidiano[4] – e cidade pode nos mostrar alguns caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, micropolíticas ou ações moleculares de resistência ao processo molar de espetacularização das cidades contemporâneas.

Escutamos muito falar hoje em cidade-museu, cidade genérica, cidade-parque-temático, cidade-shopping, em resumo: cidade-espetáculo (no sentido debordiano). A fórmula passou a ser conhecida de todos, discursos contemporâneos esquizofrênicos: propostas preservacionistas para os centros históricos, que se tornam receptáculos de turistas; e privatização pela construção de novos bairros ou empreendimentos fechados nas áreas de expansão periféricas, que se tornam produtos para a especulação imobiliária. Muitas vezes os atores e patrocinadores destas propostas também são os mesmos, assim como é semelhante a não-participação ou a pseudoparticipação (nos planejamentos estratégicos ou alguns planos diretores) da população em suas formulações (apesar da proliferação dos discursos ditos de "participação"), e a gentrificação (enobrecimento com expulsão da população mais pobre) das áreas como resultado, demonstrando que as duas correntes urbanísticas aparentemente antagônicas são somente as duas faces de uma mesma moeda: a mercantilização espetacular das cidades contemporâneas.

Podemos falar de processos urbanos distintos, como patrimonialização, museificação, musealização, culturalização ou estetização, mas estes fazem parte de um mesmo processo contemporâneo mais vasto que seria a atual espetacularização das cidades contemporâneas. Este processo, por sua vez, é indissociável das novas estratégias de *marketing*, ou mesmo do que podemos chamar hoje de *branding* urbano (construção de marcas) dos projetos ditos de revitalização que buscam construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas que lhe garantam um lugar na atual geopolítica das redes internacionais. Na lógica contemporânea de consumo cultural, a cultura passou a ser concebida como uma simples imagem de marca ou grife de entretenimento, a ser consumida rapidamente. Com relação às cidades, o que ocorre é semelhante: a competição, principalmente por turistas e investimentos estrangeiros, é acirrada e

os políticos se empenham para melhor construir e vender a imagem de marca, ou logotipo, de suas cidades, o que podemos chamar de cenografias urbanas.

As idéias que criticam este processo, principalmente as dos situacionistas, que lutaram contra a transformação dos espaços urbanos em cenários para tristes espetáculos turísticos, levam a uma hipótese clara: a existência de uma relação inversamente proporcional entre espetáculo e participação (ou experiência urbana efetiva). Ou seja, quanto mais espetaculares forem as intervenções urbanísticas nos processos de revitalização urbana, menor será a participação da população nesses processos e vice-versa. Mas essa equação não é absoluta, variações na proporção de espetacularização também podem ocorrer: quanto mais passivo (menos participativo) for o espetáculo, mais a cidade se torna um cenário desencarnado; e no sentido inverso, quanto mais ativo for o espetáculo (que no limite deixa de ser um espetáculo no sentido debordiano), mais a cidade ganha corpo, uma outra corporeidade. A relação entre espetacularização e gentrificação, no sentido inverso, também seria diretamente proporcional, uma vez que o processo de espetacularização urbana traz sempre consigo um tipo de gentrificação, principalmente através da expulsão dos mais pobres das áreas de intervenção.

Quais seriam então algumas alternativas possíveis ao espetáculo urbano? A participação, a experiência efetiva ou prática dos espaços urbanos são pistas interessantes. Estas pistas alternativas passariam necessariamente pela própria experiência corporal, sensorial, da cidade. A redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo, leva a uma restrição das possibilidades perceptivas do corpo que, então, se configura sob um padrão de corporeidade limitador, e os espaços urbanos se tornam simples cenários, espaços desencarnados. Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados pelos habitantes locais, nos levam a repensar então as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão. A cidade, portanto, não só deixa de ser cenário quando é praticada mas, mais do que isso, ela ganha corpo, e tornando-se "outro" corpo. Dessa

relação entre o corpo do cidadão e esse "outro corpo urbano" pode surgir uma outra forma de apreensão urbana, e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea.

De forma semelhante, do ponto de vista da teoria da dança, a análise das relações entre corpo e cidade, entre corpo e ambiente, seria um aspecto de especial interesse para a compreensão das diferenças de corporalidade encontradas nos diferentes espaços de existência humana, urbanos ou não. E, por decorrência, a própria diferenciação entre as danças criadas por esses corpos ganha outra possibilidade de compreensão, se entendemos a corporalidade como a resultante dos processos relacionais do corpo com outros corpos, ambientes e situações, ao mesmo tempo em que, reciprocamente, é o que circunscreve as condições disponíveis no corpo para formulação de uma dança. Ininterruptos e involuntários, tais processos correspondem à contínua reorganização das configurações tanto do corpo quanto do seu ambiente de existência que se modificam recíproca e simultaneamente, embora sob diferentes escalas de temporalidade.

Entre o corpo e o ambiente em que este corpo vive instaura-se, uma relação co-adaptativa cujo caráter criativo não permite pensar em mero ajuste de adequação, como sugerem as leituras apressadas da idéia de co-evolução, proposta pela biologia contemporânea.[5] Trata-se, antes, de um processo de co-definição entre essas diferentes formas de corporalidade – o corpo e seu ambiente de existência – a partir dos modos de ação interativa que estabelecem entre eles, ao longo do tempo. Ambiente entendido como um conjunto de condições para as relações acontecerem e a corporalidade entendida como a síntese transitória desse processo contínuo e involuntário de relacionamento do corpo com seu espaço-tempo de existência.

Pode-se, portanto, pensar a dança como um configuração artística formulada no e pelo corpo que, ao expressar certo regime de organização do conjunto de instruções técnico-corporais e princípios compositivos adotados, explicita, também, as condições ambientais que permitiram um tal conjunto estabilizar-se como regime ou padrão cognitivo corporal. Cada dança expressa um modo particular do corpo conduzir a tessitura de sua rede de referências informativas,

a partir das quais, o seu relacionamento com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido – ou coerências.

Reconhecer a cidade como um ambiente de existência do corpo, que tanto promove quanto está implicada nos processos interativos geradores de sentido implica reconhecê-la como fator de continuidade da própria corporalidade de seus habitantes. A dança seria, então, um dos modos de que dispõe o corpo de instaurar coerências entre sua corporalidade e seu ambiente de existência, produzindo outras e diferentes condições de interação desafiadoras de novas sínteses – novas *corpografias*.

A cidade, pensada como continuidade das *corpografias* que formula, pode ser entendida como um "fenótipo estendido" do corpo, nos mesmos termos sugeridos pelo biólogo britânico Richard Dawkins,[6] para entender a cultura: como resultante da relação coevolutiva que se estabelece entre corpo e ambiente – entre natureza e cultura.

Os fenótipos, sendo a configuração corporal dos organismos, são definidos ao longo de todo o tempo de duração de cada vida, pois resultam de "acordos" entre informações genéticas e ambientais – consideradas em toda a sua abrangência: desde o ambiente molecular interno ao corpo do genitor até o ambiente cultural externo onde vive. Pensar a cidade como extensão fenotípica do corpo permite reconhecê-la como fator de diferenciação das danças formuladas pelos corpos de seus habitantes, a partir de suas *corpografias,* mas, também, e justamente por isso, como fator limitador das condições de variação de seus padrões de composição. A cada diferente configuração de dança gerada num dado contexto corresponde um certo campo de referências temáticas que foi circunscrito como repertório pelas diferentes *corpografias* derivadas dos relacionamentos entre corpo e ambiente, entre corpo e cidade.

Através do estudo dos movimentos e gestos do corpo (padrões corporais de ação) poderíamos decifrar suas *corpografias* e, a partir destas, a própria experiência urbana que as resultou.

Neste sentido, a compreensão de *corpografias* pode servir tanto para auxiliar a criação em dança, principalmente através de um melhor aproveitamento das disponibilidades corporais preexistentes

nos corpos dos bailarinos decorrentes de sua experiência urbana prévia, quanto para a reflexão sobre o urbanismo, através do desenvolvimento de outras formas, corporais ou incorporadas, de se apreender o espaço urbano para, posteriormente, se propor outras formas de intervenção nas cidades.

Enquanto para a dança o estudo *corpográfico* pode ser interessante para se compreender as preexistências corporais resultantes da experiência do espaço, para o urbanismo este pode ser útil para se apreender as preexistências espaciais registradas no próprio corpo através das experiências urbanas.

Para os dois campos disciplinares o interesse estaria na experiência urbana e, em particular, na experiência corporal da cidade. Esse tipo de experiência, do corpo ordinário e cotidiano, pode ser estimulada por uma prática que chamamos de errâncias. A experiência urbana mobilizadora de percepções corporais mais complexas poderia ser estimulada por uma prática de errâncias pela cidade que, por sua vez, resultaria em *corpografias urbanas* equivalentemente mais complexas.

São as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano. Para os errantes[7] – praticantes voluntários de errâncias – são sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações feitas *a posteriori*, com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas (como ocorre com a imagem ou cenário espetacular), mas sim experimentadas, com os outros sentidos corporais. Os praticantes da cidade, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem e, assim, lhe dão "corpo" pela simples ação de percorrê-los. Estes partem do princípio de que uma experiência corporal, sensório-motora, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, uma simples imagem ou um logotipo. Ou seja, para eles a cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida. E mais do que isso, no momento em que a cidade – o corpo urbano – é experimentada, esta também se inscreve como ação perceptiva e, dessa forma, sobrevive e resiste no corpo de quem a pratica.

Os espaços menos espetaculares da cidade resistem, assim, nesses corpos moldados pela sua experiência, ou seja, resistem nas *corpografias* resultantes de sua experimentação, uma vez que esses corpos denunciam, por sua simples presença e existência, a domesticação dos espaços mais espetacularizados, sua transformação cenográfica. As relações perceptivas com a cidade, que derivam das experiências sensório-motoras dos espaços não espetaculares, em suas diferentes temporalidades, formariam então um contraponto à visualidade rasa da imagem da cidade-logotipo, da cidade-*outdoor-neon* de cenários espetacularizados, desencarnados.

A *corpografia* urbana de resistência se dá quando um corpo experimenta um espaço urbano não espetacular, e isso ocorre mesmo involuntariamente. Diferentes experiências urbanas podem ser inscritas em um corpo, o que pode resultar em diferentes *corpografias.* Essas *corpografias* podem ser cartografadas, mapeadas, representadas ou ilustradas. Alguns artistas já fizeram esse tipo de representação mas são as próprias *corpografias*, já inscritas nos corpos como corporalidade, que nos interessam e estas não precisam ser representadas para se tornarem visíveis. Os gestos e movimentos do corpo que fizeram experiência urbana já revelam suas *corpografias.* O estudo desses padrões corporais de ação pode resultar na compreensão do espaço urbano experimentado. O interesse principal da *corpografia* urbana para a compreensão dos espaços estaria tanto na análise das *corpografias* involuntárias quanto no seu exercício de forma voluntária, ou seja, na incitação de *corpografias* nos corpos daqueles que pretendem apreender os espaços urbanos de outra forma, de uma forma não espetacular ou de resistência, daqueles que pretendem estudar as cidades de uma forma corporal, ou seja, incorporada.

Tanto os métodos de análise contemporâneos das disciplinas urbanas quanto o que poderia ser visto como um de seus resultados projetuais, a cidade-espetáculo, se distanciam cada vez mais da experiência urbana, da própria vivência ou prática da cidade. Errar, ou seja, a prática da errância poderia ser um instrumento da experiência urbana, uma ferramenta singular, ou seja, o contrário de um método[8] ou de um diagnóstico tradicional. A errância urbana seria

uma apologia da experiência da cidade, que poderia ser praticada por qualquer um, mas que o errante pratica de forma voluntária. O errante seria então aquele que busca o estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, em uma representação do tipo mapa, ou de fora, em uma representação cenográfica, mas a experimenta como parte dela, sem necessariamente produzir uma representação qualquer desta experiência, além, é claro, das suas próprias corpografias – que já são a síntese de suas experiências incorporadas. Esta postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade por si só já constitui uma forma de resistência tanto aos métodos mais difundidos da disciplina urbanística dominante – como o famoso "diagnóstico", baseado principalmente em bases de dados estatísticos, objetivos e genéricos – quanto ao próprio processo de espetacularização das cidades contemporâneas.

O processo de espetacularização está diretamente relacionado ao empobrecimento da experiência urbana corporal, perceptiva, na contemporaneidade. No urbanismo contemporâneo, a distância, ou descolamento, entre prática profissional e a própria experiência da cidade, se mostra desastrosa ao separar o espaço urbano de seu caráter experiencial e corporal. As *corpografias* urbanas, decorrentes das errâncias, através da própria experiência ou prática da cidade, questionam criticamente os atuais projetos urbanos contemporâneos, ditos de revitalização urbana, que vêm sendo realizados no mundo inteiro segundo uma mesma estratégia genérica, homogeneizadora e espetacular. Ao provocar e valorizar a experiência corporal da cidade, as errâncias – desvios da lógica espetacular – poderiam ensinar os urbanistas a apreender corporalmente a cidade, ou seja, a construir e analisar suas próprias *corpografias*, o que efetivamente poderia conduzir a uma reflexão e uma prática mais incorporada do urbanismo. Com relação à dança, a compreensão das relações entre corpo e cidade, explicitadas nas *corpografias,* poderia contribuir tanto na crítica quanto na criação coreográfica ao mostrar aos coreógrafos e

bailarinos as possibilidades e disponibilidades corporais resultantes da sua própria experiência urbana, ou seja, poderia conduzir a um pensamento e uma realização mais espacializados, melhor contextualizados, da dança.

Notas

[1] Como no caso do "Corpo de dança da Maré", ver em Maré, vida na favela, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002. A corpografia resultante da experiência corporal dos moradores do complexo de favelas da Maré estabelece as condições disponíveis naqueles corpos para a prática de novas experiências corporais – as coreografias de Ivaldo Bertazzo, por exemplo, ou seja, a prática de vida no ambiente da favela inscreveu-se no corpo como memória de experiência urbana que configurou esses corpos, caracterizando uma disponibilidade física singular. Remetemos ao vídeo: *Quando o passo vira dança*, Rio de Janeiro, 2002. (Paola Berenstein Jacques e Pedro Seiblitz)

[2] Ver diferenciação de molar e molecular por Félix Guattari e Suely Rolnik em *Micropolítica, cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes, 1986.

[3] Ver artigo "Espetacularização Urbana Contemporânea", *Cadernos do PPG-AU. "Territórios Urbanos e Políticas Culturais"*, Salvador, 2004.

[4] Ou seja, o corpo enquanto possibilidade de resistência à espetacularização, o oposto do corpo mercadoria, imagem ou simulacro, produto da própria espetacularização contemporânea.

[5] Dentre os biólogos contemporâneos mais eminentes nesse campo dos estudos neo-evolutivos (tais como Richard Dawkins, Stephen J. Gould, Ernst Mayr e outros), Richard Lewontin é especialmente conhecido pela sua hipótese "construtivista", cujo argumento pode ser encontrado no seu livro de divulgação científica *A Tripla Hélice: gene, organismo e ambiente*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

[6] Ver *Extended Phenotype*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1982.

[7] Ver texto "Elogio aos errantes" in *Corpos e Cenários Urbanos*, EDUFBA, Salvador, 2006.

[8] Segundo Deleuze e Guatari: "Um 'método' é o espaço estriado da cogitatio universalis, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, intermezzi, relances." In: *Mil platôs*, São Paulo, editora 34, vol. 5, p. 47.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história, a destruição da experiência e origem da história.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza.* In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie.* São Paulo: EDUSP, 1986.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Estética da Ginga.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

BERNARD, Michel. *De la corporéité fictionnaire.* In: *Revue Internationale de Philosophie* n. 4/2002 (Le corps).

BERTAZZO, Ivaldo; VARELLA, Drauzio; BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Maré, vida na favela.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DAWKINS, Richard. *The Extedend Phenotype.* Oxford/New York: Oxford University Press, 1982.

DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs.* São Paulo: Editora 34, 1996.

FERNANDES, Ana e BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Territórios urbanos e políticas culturais,* Cadernos do PPGAU/FAUFBA, número especial, Salvador, 2004.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica, cartografias do desejo.* Petrópolis: Vozes, 1986.

JEUDY, Henri-Pierre e BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Corpos e cenários urbanos.* Salvador: EDUFBA, 2006.

LEWONTIN, Richard. *A Tripla Hélice: gene, organismo e ambiente.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NÖE, Alva. *Perception as Action.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

Vidigal, favela, palco e personagem na trajetória do grupo Nós do Morro

*Marina Henriques Coutinho**

Fig. 29 – Fachada do Teatro do Vidigal – em cartaz o espetáculo Dom Quixote de la Lapa. *Direção: Miwa Yanagizawa. (Mostra de Teatro 2007). Foto de Marina Henriques, 2007.*

Este ensaio pretende abordar a trajetória do grupo *Nós do Morro* a partir de duas perspectivas principais: a da implementação do *palco* "vidigalense", em meados da década de oitenta, e o surgimento de uma dramaturgia espontânea, que elege a própria favela[1] como *personagem* protagonista.

A primeira perspectiva dedica-se à análise da experiência do grupo em seus primeiros anos de vida, tratando a favela do Vidigal como um espaço onde o *Nós do Morro* plantou suas raízes; sinalizando o fato de que dentro da favela, a trajetória do grupo atravessa diversos *lugares teatrais*, locais improvisados para a instalação de seu

* Marina Henriques Coutinho é jornalista, atriz, pesquisadora e doutoranda em Teatro pela UNIRIO.

palco, até a consolidação dos espaços atualmente ocupados: o *Casarão* e do *Teatro do Vidigal.*

A segunda perspectiva apresenta a favela como *personagem* da dramaturgia de Luiz Paulo Corrêa e Castro. As obras do autor, nascido e criado no Vidigal, transpõem para a cena o cotidiano vidigalense. Na concepção dramatúrgica de Corrêa e Castro, a favela é o *espaço dramático*, e nas encenações pesquisadas é também ela quem ganha forma, cor e volume em cenografias que preenchem o *espaço cênico.*[2]

Em vinte anos de atuação o *Nós do Morro* selou um forte pacto entre o palco e platéia vidigalenses. Fundado em 1986, por Guti Fraga, Fred Pinheiro, Fernando Mello da Costa e Luiz Paulo Corrêa e Castro, atualmente, o grupo conta com a participação de trezentos integrantes, entre crianças, adolescentes e adultos. A iniciativa começou tímida, mas aos poucos conquistou a comunidade, que hoje forma uma platéia fiel, presente nas temporadas de até quatro meses dos espetáculos montados e apresentados pelo grupo no *Teatro do Vidigal.*

Uma breve retrospectiva contará um pouco sobre aqueles primeiros anos de vida. Nos anos oitenta circulavam pelo Vidigal diversos tipos de personagens. Os que moravam nos prédios, parte inferior da encosta do morro, era o pessoal da classe artística, por lá passaram pintores, escultores, atores e cantores, alguns bem conhecidos. Os casarões eram ocupados por famílias mais abastadas e tradicionais; subindo a encosta, crescia a favela.[3]

Os moradores mais pobres ocupavam barracos nas partes média e alta do morro. O grupo surge a partir do diálogo estabelecido entre alguns artistas residentes no Vidigal e os jovens considerados pertencentes à comunidade "favelada", entre eles Luiz Paulo Corrêa e Castro. Guti Fraga, Fernando Mello e Fred Pinheiro[4] trocam a "praça" profissional dos teatros do "asfalto"[5] carioca, pelo projeto de difundir e democratizar no Vidigal o acesso à Arte.

A oportunidade para concretizar a idéia do núcleo de teatro só chegaria em 1986, quando Fraga fora convidado para criar um projeto artístico no Centro Cultural Padre Leeb.[6] O Centro Cultural foi

o *lugar teatral* onde a história do *Nós do Morro* começou. Uma espécie de salão, com instalações precárias, serviu ao grupo entre os anos de 1986 e 1991, tendo se tornado, neste período, uma referência de lazer e diversão para a população da favela. Naquele lugar aconteceram, nas palavras de Peter Brook, verdadeiras *"explosões de vida"*. Aquelas que o autor cita como presentes no Teatro Rústico:

> É sempre o Teatro Popular que vem salvar a situação. Através dos tempos ele tem tomado muitas formas e todas com um só traço em comum – uma aspereza. Sal, suor, barulho cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro (...) Teatro em quartos de fundo, quartos de sótão, em celeiros; espetáculos de uma noite só, o lençol rasgado pendurado na entrada, o biombo gasto para esconder as rápidas mudanças de roupa – e assim: um único termo genérico, teatro, compreende tudo isto além dos lustres cintilantes dos teatros ricos. Já tive muitas discussões abortivas com arquitetos empenhados na construção de novos teatros, tentando, em vão, encontrar palavras para comunicar a minha convicção de que não é uma questão de construções boas ou más: um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida, enquanto que um salão qualquer pode ser um lugar muito vivo (...). (grifos nossos) (BROOK, 1970:65).

De fato, as primeiras produções do *Nós do Morro* tinham que ser cheias de vida e vibrantes. Isto porque o grupo de artistas fundadores junto com alguns jovens da favela, interessados em aprender teatro, tinha pela frente o desafio de conquistar uma platéia formada por indivíduos que sequer haviam colocado os pés em um teatro, ou sequer haviam assistido uma representação "ao vivo".[7]

A maneira encontrada pelo grupo para seduzir os espectadores vidigalenses foi desenvolver *performances* que falassem com humor e irreverência sobre o universo da favela. Assim criou-se um intenso vínculo entre as primeiras produções do grupo e a platéia vidigalense. O movimento que começa com a interação entre os artistas, que absorveram e respeitaram os valores da comunidade local, e os "rapazes do morro", que apreenderam os conteúdos artísticos trazidos pelos artistas, transforma-se aos poucos num movimento próprio da comunidade/favela, porque passa a ser produzido *por ela* e *para ela*. Isso nos permite afirmar que o teatro do *Nós do Morro* reflete com legitimidade a cultura local, a cultura da favela do Vidigal.

Desta forma, a implementação do palco vidigalense através da experiência do *Nós do Morro* acontece devido a um fator-chave: a comunhão, a cumplicidade entre o *palco* e a *platéia*. De fato, os depoimentos, fotos e vídeos documentados pelo próprio grupo[8] demonstram a vibração das apresentações de espetáculos, eventos, *performances*, e a igualmente calorosa recepção da platéia do Vidigal.

Essa cumplicidade que citamos talvez seja conseqüência do encantamento dos espectadores pela novidade da magia teatral e da surpresa de reconhecer a sua realidade retratada no palco, sob uma perspectiva artística. Naqueles instantes, pouco importava o espaço físico precário do salão, ou mesmo uma certa desordem provocada pela excitação do momento; o mais importante é que pulsava o *"centro dinâmico"*. Refiro-me aqui ao que pensou Etienne Souriau sobre a relação espaço teatral/atores/espectadores.

Em *O cubo e a esfera*, Souriau, defende a idéia de que o ato da representação deve assegurar a existência de um "núcleo central", um "centro ativo", pulsionado por um "coração palpitante". O autor rompe com os limites da sala tradicional de espetáculos, que obedecem segundo sua inventiva analogia à imagem de um *cubo* aberto em um dos lados, explodindo as possibilidades do evento teatral para um espaço livre, sem limites, onde vibra a relação atores e espectadores, como que envoltos em uma *esfera*. Neste sentido, podemos dizer que a dinâmica implementada na realização daquelas primeiras apresentações dos espetáculos do *Nós do Morro* estaria de acordo com o princípio esférico pensado por Souriau. Segundo ele:

> Os actores ou o grupo de actores encarnam esse coração, esse punctum saliens, esse centro dinâmico do universo da obra, são oficinantes, mágicos cujo poder se exerce sem limites fixos, num espaço infinitamente aberto e livre. O mundo fictício de que são o centro desenvolve-se e coloca-se tão vastamente quanto for possível ao poder sugestivo e encantatório. Eles são o centro e a circunferência não está em parte alguma – trata-se de a prolongar até o infinito, englobando os próprios espectadores, englobando-os na sua esfera ilimitada. Nada de cena! Claro que é sempre preciso um solo utilitário, um tablado qualquer para sustentar, para deixar evoluir os atores; é preciso um lugar, um edifício, abrigo, anfiteatro, para aí colocar com eles os espectadores (...) esse lugar da teofania teatral não limita coisa alguma, não impõem a sua forma ao que se passa, não tem outro objetivo que não seja reunir acto-

> res e espectadores em torno desse centro em que vibra e palpita mais ardentemente do que noutro lado a aventura de que se anima o universo da obra (SOURIAU, s/d:35-36).

Por tudo isso, podemos ampliar o nosso entendimento sobre a implementação do palco vidigalense, se pensarmos que na verdade ele estabeleceu-se ao mesmo tempo em que se formava uma platéia curiosa, que acompanharia suas realizações em espaços variados dentro do Vidigal. As produções do grupo incluíram a platéia da comunidade dentro de uma esfera, que passou a se deslocar por diversos lugares dentro da favela. E essa esfera, com seus contornos seguros e núcleo pulsante, vibra há vinte anos.

A falta de recurso financeiro e a dificuldade de encontrar uma sede própria foram dificuldades enfrentadas pelo *Nós do Morro*. Em 1991, suas atividades são transferidas do Centro Cultural Padre Leeb para ao auditório da Escola Municipal Djalma Maranhão. O padre havia firmado um convênio com a Secretaria Municipal de Culturas, que passou a administrar o Centro. Segundo a diretoria do *Nós do Morro*, as medidas implantadas pela Secretaria interferiam no trabalho do grupo. Guti Fraga reagiu às intervenções da nova administração e transferiu as atividades para o auditório da Escola Djalma Maranhão, na Av. Niemeyer, entrada do morro do Vidigal. Nessa escola, durante alguns meses o *Nós do Morro* funcionou, mas devido à total falta de infra-estrutura uma nova mudança foi feita para os fundos da Escola Municipal Almirante Tamandaré; primeiramente ocupando duas salas durante o período da noite, depois, um espaço vago nos pilotis da escola.

Ali, integrantes do grupo, a golpes de marretada, transformaram um buraco de pedra num pequeno teatro, como revela o depoimento de Fernando Mello da Costa: "Isso aqui era tudo pedra, tinha só um buraco ali. Um dia o Guti perguntou: será que a gente consegue quebrar aquela pedra? E a gente quebrou. Depois com sobras de material da minha cenotécnica da praça Mauá a gente fez o teatrinho".[8]

A renda obtida pelo evento *Show das Sete*,[9] por meio das colaborações de comerciantes da comunidade e do Conselho Britânico,

também ajudaram na construção do teatro, com acomodação para oitenta espectadores. Somente em 1998, o grupo consolida uma sede própria e consegue recurso suficiente para equipar o seu pequeno teatro. Atualmente, suas atividades se dividem entre o *Casarão*,[10] onde acontecem aulas para suas turmas regulares, e o *Teatro do Vidigal*, onde além de aulas ficam em cartaz seus espetáculos.

O que podemos constatar é que a sobrevivência do grupo em seus primeiros anos de atividade acontece principalmente devido à mobilização da comunidade em torno do projeto, tanto no que diz respeito à integração de membros para o grupo quanto à formação de uma platéia fiel. É, portanto, impossível pensar a experiência do *Nós do Morro* e a consolidação de seu palco, deixando de lado a platéia, por que de fato, foi esse pacto selado entre um e outro, o pilar fundamental de sua vivência dentro do Vidigal.

A experiência teatral, quando vivida em espaços populares, como uma favela carioca, nos deixa pensar sobre a essência do Teatro e a sua mais forte vocação que é contagiar, emocionar, mobilizar uma platéia. Lá reside a força de uma arte, freqüentemente esquecida nas sofisticadas casas de espetáculo. Mais uma vez recorremos ao Teatro Rústico, de Peter Brook:

> (...) os anos passam enquanto as experiências mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente construídos e usados para este fim. (...) O Teatro Rústico é muito próximo do povo: pode ser um espetáculo de fantoche, ou como é nos vilarejos gregos até o dia de hoje – um espetáculo de sombras animadas. É geralmente distinguido pela ausência daquilo que chamamos de estilo. (...) O Teatro Rústico, livre da unidade de estilo, fala na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular segue a linha da estória sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos. (...) O Teatro legítimo tem sido considerado o importante, enquanto que o Teatro Rústico tem sido considerado menos sério. Mas a verdade é que toda tentativa de revitalizar ou renovar o teatro tem-se voltado para as fontes populares (BROOK, 1970:67-69).

A ousadia dos artistas inventores do *Nós do Morro* reside no fato deles terem rompido com o teatro eleito como "legítimo" e apostado na idéia de criar um outro teatro, num outro lugar. O impulso criativo de Guti Fraga, Mello da Costa e Fred Pinheiro ganha força primeiro devido ao desejo de compartilhar com aquela população o conheci-

mento adquirido no teatro profissional e segundo, devido ao desejo de incorporar a esse conhecimento elementos e valores da cultura local.

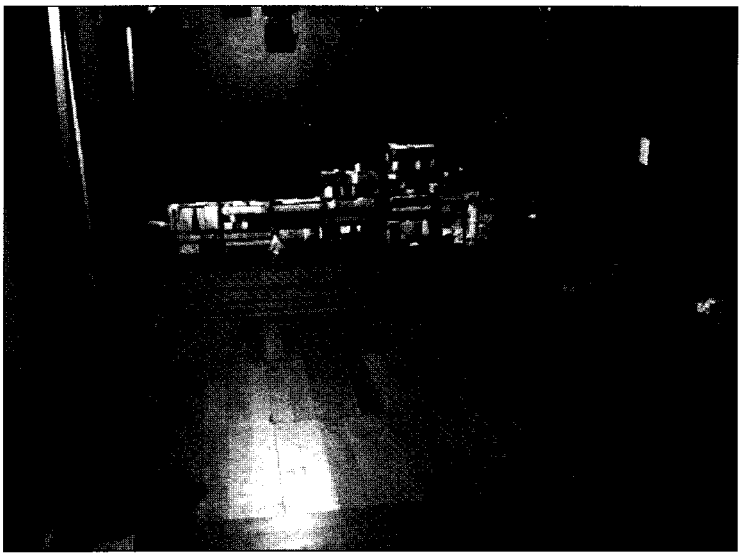


Fig. 30 – Palco do Teatro do Vidigal. Foto Marina Henriques, 2007.

Do outro lado, os jovens da favela, detentores da sabedoria local querendo apreender o conhecimento dos artistas. Estabelece-se uma relação dialógica, uma troca de influências entre aqueles que traziam o conhecimento teatral e aqueles a quem pertencia a cultura da favela.

Na prática, o que observamos sobre as primeiras experiências teatrais do *Nós do Morro* é a "materialização cênica" desse diálogo entre os artistas, que apresentavam à comunidade o conhecimento teatral, e a comunidade, que apresentava aos artistas a sua cultura, a sua linguagem, o seu universo. Nos espetáculos *Encontros* (1987) e *Biroska* (1989), por exemplo, o *Nós do Morro* escolhe colocar em cena o dia-a-dia da favela.

As peças foram criadas a partir de improvisações realizadas pelos integrantes do grupo; na segunda, o cenário reproduzia uma birosca do morro, em ambas, as personagens foram inspiradas em personalidades do Vidigal. De fato, essas escolhas naqueles primeiros mo-

mentos foram fundamentais para que o grupo ganhasse, como já vimos, a adesão de um personagem importante, a platéia vidigalense.

Fig. 31 – Platéia do Teatro do Vidigal com capacidade para oitenta espectadores. Foto Marina Henriques, 2007.

Desta forma, os artistas "dialógicos" aproximaram-se da população da favela, adotando uma postura que previa antes de tudo o reconhecimento e valorização dos elementos da cultura local. Tomando como parceiros os próprios moradores da favela, eles interpretaram aquela cultura não exatamente com um propósito etnográfico, mas com a intenção de transformar em matéria-prima para o teatro os elementos mais significativos daquela realidade.

Podemos citar como experiência análoga à inserção desses artistas na realidade do Vidigal aquela vivida por Hélio Oiticica no Morro da Mangueira, na década de sessenta. Impregnado também por uma atitude dialógica, Oiticica se redescobre como artista plástico ao mergulhar no universo daquela favela. Lá ele descobre o corpo, o samba, o ritmo e a pulsação da Mangueira.

Essas descobertas servem como inspiração para a criação de *Parangolés*. Na obra, o artista utiliza panos, fragmentos de tecidos,

plásticos, materiais semelhantes àqueles usados pelos favelados na construção de seus barracos e cria espécies de capas, bandeiras, estandartes que deviam ser vestidos e dançados pelos espectadores.

Em *A Estética da Ginga*, Paola Berenstein Jacques afirma que Oiticica não imitou os favelados ou simplesmente ilustrou a favela em sua arte: "ele, viveu na Mangueira, na sua escola de samba, experimentou essa favela, vivenciou-a. Reproduziu subjetivamente em seu trabalho de artista sua experiência no morro. (...)" (JACQUES, 2001:36). Assim como ele, Guti Fraga, Mello da Costa e Fred Pinheiro viveram intensamente o Vidigal, moravam no Vidigal. Através da arte, Oiticica da plástica, e os outros da teatral, eles souberam interpretar aquelas realidades, aqueles espaços.

Para estudar a arquitetura das favelas, Paola Berenstein utiliza como fio condutor os elementos que ligam a estética da favela à obra de Hélio Oiticica. Ao longo de seu livro, a autora escolhe três figuras conceituais, que, segundo ela, se encontram também nas obras de Oiticica (*Parangolés* e outras que se seguiram). Essas figuras conceituais analisadas cada uma em um capítulo do livro, serviram, de acordo com a autora, para *"dissecar a estética das favelas."* Para eleger as três figuras, Berenstein partiu de três percepções da realidade: os barracos das favelas são compostos de *fragmentos*; a aglomeração dos barracos formam *labirintos*; estes por sua vez se desenvolvem pela cidade como *rizomas.*

Antes porém de entrar nos capítulos dedicados à análise das figuras e a relação delas com a obra de Oiticica, o livro nos oferece uma passagem particularmente interessante para este ensaio. Diz respeito à reflexão que Berenstein faz sobre a relação entre arquitetos e urbanistas, representantes da arquitetura *erudita*, e os favelados, que desenvolveram uma arquitetura espontânea, ou como a autora denomina, *vernácula.*

Este ponto nos interessa porque aqui estaremos estabelecendo uma conexão entre as idéias de a formação de um "artista dialógico" e de um "arquiteto dialógico". De fato, ao construir sua argumentação em favor da arquitetura vernácula, apontando seus elementos estéticos como fonte de inspiração para a obra de Oiticica, Berenstein

salienta a importância da adoção de uma postura dialógica por parte dos arquitetos que entram nas favelas a fim de promover benfeitorias às comunidades.

A autora contesta a arbitrariedade com que profissionais da arquitetura têm trabalhado nas favelas; ela acredita que há nesses espaços uma estética com a qual a arquitetura tradicional precisa dialogar. Berenstein propõe como alternativa um "arquiteto-cidadão", uma espécie de interlocutor, facilitador, aberto e disposto a incorporar a estética espontânea em suas interferências dentro das comunidades:

> Do caso mais extremo em que a favela era removida e seus habitantes relocados em conjuntos habitacionais cartesianos modernistas, até o caso mais brando atual, em que os arquitetos passaram a intervir nas favelas existentes visando a transformá-la em bairros, a lógica racional dos arquitetos e urbanistas, ainda prioritária, acaba impondo sua própria estética, quase sempre a cidade dita formal. Para que se torne possível a boa integração com o resto da cidade, a favela deve se tornar um bairro formal comum. Mas as favelas já não fazem parte da cidade há mais de um século? Será necessária essa integração formal? Não seria uma imposição autoritária de uma estética formalista visando à uniformização do tecido urbano? (...) Por que não buscar respeitar a especificidade da favela tentando aprender com a sua complexidade cultural e riqueza formal? (grifos nossos) (JACQUES, 2001:14).

As reflexões da autora, bem com as experiências dos artistas do Vidigal e do próprio Hélio Oiticica servem como um contraponto à idéia historicamente construída de que a favela representa um espaço de ausências, pois como afirma Berenstein, "suas questões culturais e estéticas sempre foram um tabu". De fato, ao longo de mais de um século de história, a favela sempre fez o papel de "ovelha negra" e sempre esteve também associada à idéia do caos.

Em *Favela, alegria e dor na cidade*, os professores Jaílson de Souza e Silva e Jorge Luiz Barbosa comentam como se tornou hegemônica no Rio de Janeiro e no Brasil uma representação negativa da favela e de seus moradores. Segundo eles, esses espaços se tornaram invisíveis sendo identificados muito mais com base nos juízos preconcebidos do que em suas características reais. Para a realização do livro, os autores revelam que a pergunta *O que é uma favela?* foi feita a pessoas de variados grupos sociais e categorias profissionais. As respostas, segundo eles, revelaram:

> (...) um quadro de opiniões surpreendentemente homogêneo, independentemente da posição política, da condição educacional e das perspectivas ética e religiosa do entrevistado. O eixo da representação da favela é o da ausência. Ela é sempre definida pelo que não teria: um lugar sem infra-estrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo – sem arruamento, sem ordem, sem lei, sem moral e globalmente miserável. Ou seja – o caos (SILVA, 2005:24).

Também na opinião de Alba Zaluar e Marcos Alvito a favela representa no imaginário urbano, desde 1908, um foco de doenças, sítio de malandros, berço de bandidos, nicho da desordem: "(...) apesar do que se afirma com freqüência na literatura da favela, esta já começa a ser percebida como um "problema" praticamente no momento em que surge, muito embora, a despeito desta clara oposição a sua presença na cidade, tenha continuado a crescer sem interrupção" (ALVITO e ZALUAR, 2003:10). Para eles, encarar a favela como um *fantasma* que assombra a cidade determinou historicamente uma divisão, uma *dualidade,* que separa radicalmente o morro do "asfalto". De acordo com os autores, essa radical cisão entre o morro e o "asfalto" acentua-se principalmente depois da chegada do tráfico de cocaína:

> Com a chegada do tráfico da cocaína em toda a cidade, a favela – onde as quadrilhas se armavam pra vender no mesmo comércio que movimenta o resto da cidade e do país – passou a ser representada como covil de bandidos, zona franca do crime, habitat natural das classes perigosas. (...) a despeito de diferentes roupagens, sempre de acordo com um contexto histórico específico, o favelado foi um fantasma (...). (grifos nossos) (ALVITO e ZALUAR, 2003:15).

Os artigos contidos em *Um século de favela*, de Zaluar e Alvito, combatem o senso comum que já possui longa data e que aprisionou a imagem da favela a um contexto de desordem e à idéia da carência. O estudo cumpre essa função desmistificadora, na medida em que mostra que os 100 anos de história das favelas cariocas são anos de conquistas; onde a capacidade de luta dos moradores rendeu melhorias na urbanização, moradias e saneamento. Mas, sobretudo, mostrando que no espaço da favela sempre se produziu "o que de mais original se criou culturalmente nesta cidade: o samba, a escola de samba, o bloco de carnaval, o pagode do fundo de quintal (...) onde se escreveram livros, onde se compõe versos belíssimos ainda

não musicados, onde se montam peças de teatro.(...)" (ALVITO e ZALUAR, 2003:22).

Desta forma, podemos afirmar que iniciativas como a dos artistas do *Nós do Morro*, bem como a de Hélio Oiticica, representam uma ação favorável para a reversão dessa imagem negativa, já que através da arte elas contribuem com o fortalecimento dos valores e tradições dessas comunidades em seu próprio âmbito, como também divulgam positivamente a sua cultura para além dos limites da favela.

No caso da implementação do *palco vidigalense*, o que podemos evidenciar é que a inserção dos artistas na comunidade esteve de acordo com a atitude *dialógica*, ela permitiu que se estabelecesse um forte elo entre eles e os primeiros integrantes do grupo, moradores da favela; num segundo momento, após firmada esta primeira aliança, o pacto se estendeu também à platéia comunitária.

Mas todo esse movimento, é necessário observar, tem como ponto de partida o desejo de criar uma *síntese cultural*, ao contrário de uma *invasão cultural*. A síntese cultural, conceito desenvolvido por Paulo Freire, acontece quando o processo de aproximação com uma dada comunidade parte de uma *ação cultural dialógica*, na qual, aproveitando as palavras do educador: "os investigadores ainda que cheguem de outro mundo chegam para conhecê-lo com o povo e não para ensinar ou transmitir, ou entregar nada ao povo"[11] (FREIRE, 1987:180)

Constatamos, portanto, a evidente compatibilidade entre o conceito de *síntese cultural* e as experiências dos artistas "dialógicos" do Vidigal e da Mangueira (Oiticica), e a defesa de Berenstein a favor da formação de um arquiteto "dialógico":

> O arquiteto-urbano tentaria agir sem um projeto convencional, sem modelo formal, atuando por micro-intervenções, que seguissem o fluxo natural e espontâneo que já existe no espaço-movimento. No caso específico da favela, isto significaria respeitar as diferenças dessa arquitetura e urbanismo vernáculos e populares, através da preservação de suas características –fragmentárias, labirínticas e rizomáticas. (...) Acreditamos que seja possível urbanizar, no sentido de melhorar o urbano, preservando a alteridade das favelas, através de um outro tipo de metodologia de ação, sem projeto convencional, inspirada na própria estética da favela. (...) O arquiteto-urbano, ao propor trocas e ne-

> gociações entre os mais diversos atores urbanos, possibilitaria a coexistência de diferentes concepções e interpretações urbanas, promovendo a participação de todos na construção coletiva da cidade (JACQUES, 2001:154-155).

Mas se na experiência do *Nós do Morro* o processo dialógico instaurado entre o grupo e a comunidade permitiu a consolidação de palco/platéia vidigalenses, é interessante observar também que, como desdobramento disso, ele descobre em um de seus integrantes o talento para a dramaturgia.

Luiz Paulo Corrêa e Castro, nascido e criado no Vidigal, é um dos primeiros jovens da favela a se interessar pelas novidades que traziam aqueles artistas de teatro para a sua comunidade. Paulo Tatata, como é mais conhecido, inicia sua carreira como dramaturgo, transformando em texto as improvisações criadas no palco pelos integrantes do grupo.

Encontros (1987) foi o primeiro espetáculo montado pelo *Nós do Morro*. Com base em improvisações criadas pelos atores, Tatata e Tino Costa escrevem um texto inspirado no dia-a-dia da favela. Com a peça, o grupo inicia um currículo de montagens que alternam a encenação de textos criados a partir da temática da comunidade e dramaturgia nacional. O espetáculo marca o início da carreira de Corrêa e Castro como dramaturgo[12] do grupo.

O próximo passo do autor seria a peça *Biroska* (1989), que fortalece a relação do grupo com a comunidade, e vira notícia em alguns jornais. O texto conta a história de Neguinho, um morador do morro, que acreditando ter ganho no bicho paga cerveja para todo mundo, mas ignora que na verdade tudo não se passava de um trote, posteriormente descoberto pelo protagonista. No cenário que reproduzia uma birosca do morro (terra no chão, ripas de madeira e telhado de zinco) desfilavam situações da noite do Vidigal e personagens marcantes da comunidade. A inspiração para as peças de Luiz Paulo Corrêa e Castro é o Vidigal.

O autor assina todos os textos encenados pelo grupo, onde protagonizam o morro e a comunidade. E embora o *Nós do Morro* tenha ao longo dos anos montado também textos da dramaturgia nacional e estrangeira, os espetáculos mais marcantes de sua carreira são aqueles que encenam a dramaturgia de Corrêa e Castro.[13]

A criatividade de seus enredos é surpreendente, sua irreverência e humor são, em grande parte, responsáveis pela comunicação plena com a platéia vidigalense. Ao contrário de retratar com aridez a realidade da favela, ele a transforma num cenário fantástico onde até fantasmas podem interferir na vida dos mortais.

É o que acontece em *Abalou – um musical funk.* Na trama, um trio de fantasmas, personagens inspirados em figuras do Vidigal das décadas de 50, 60 e 70, observam a juventude nos bailes *funks* do morro. No início da peça, cena 3, Eládio e Waldemar, os espectros mais velhos, reclamam da "zoeira dos seiscentos diabos", Ricardo o mais jovem explica que a "barulheira" vem de um baile *funk.* Os outros dois curiosos aceitam dar uma "descidinha" para ver o que está acontecendo lá embaixo. Os três observam o mundo dos vivos e, nostálgicos, resgatam coisas do passado. Entre os mortais, a trama principal gira em torno de Maestro e Tininha. Ela tentando conquistá-lo, ele querendo fazer sucesso como MC. Além disso, tipos curiosos perambulam pelo enredo, como é o caso de Esther e Cleuzéia, irmãs evangélicas que freqüentam o baile escondidas da mãe. Um final feliz para Maestro e Tininha pontua a história com a ajuda dos fantasmas.

Já em *Noites do Vidigal,* um trágico desfecho encerra a história de amor entre Tião, o mestre-sala, e Aparecida, a porta-bandeira da escola de samba Acadêmicos do Vidigal. A peça resgata a atmosfera dos anos oitenta, quando apesar da incipiente violência ainda havia muita festa e boêmia na favela. Neste texto, mais uma vez o morro aparece não apenas como um cenário, mas como um *personagem* vivo, povoado por personalidades e pela tradição da comunidade.

Assim como *Abalou, Noites* leva para a cena o passado, o presente, os conflitos, as alegrias, as pessoas do Vidigal, com ingredientes poéticos e fantásticos. O que significa elevar a realidade da comunidade do campo do concreto ao terreno da fantasia, brincando com o seu imaginário.

O cenário de *Noites* é um elemento muito especial do espetáculo. Assinado pelo cenógrafo Fernando Mello da Costa, que dividiu a direção da peça com Guti Fraga, ele recria a favela em estruturas de

madeira, praticáveis com escadas, pequenos corredores, simulando as vielas do morro, rampas e desníveis. Uma favela cenográfica, que, curiosamente, respeita duas das três figuras conceituais comentadas por Paola Berenstein: o fragmento e o labirinto. Nela circulavam os atores/personagens, dando ao espectador a impressão quase "real" dos deslocamentos dos populares pelas ruelas do Vidigal.

O cenário de Mello da Costa reproduzia em proporções minimalistas, tanto o "poder anárquico do fragmento", quanto o "espaço labiríntico desorientado" da favela, citando as expressões usadas por Paola Berenstein. Os pedaços de materiais que compunham os barracos reproduzidos no cenário nos remetem também à prática da *bricolagem*,[14] citada por Berenstein como característica fragmentária da construção dos barracos ou dos abrigos nas favelas.

O espetáculo *Noites do Vidigal* nos serve como um exemplo preciso do que Patrice Pavis explica sobre a ligação entre espaço dramático, espaço cênico e cenografia. Segundo ele, a configuração do espaço dramático que reconstituímos à leitura do texto influi sobre ambos, espaço cênico e a cenografia. *Noites do Vidigal* deixa evidente a constatação de Pavis. Isto porque, como já dissemos, a dramaturgia de Corrêa e Castro impõe o Vidigal como personagem central, tornando-se portanto indispensável a sua concretização na encenação.

Segundo Pavis o espaço dramático:

> (...) é construído quando fazemos para nós mesmos uma imagem da estrutura dramática do universo da peça: esta imagem é constituída pelas personagens, pelas ações e pelas relações dessas personagens no desenrolar da ação. (...) para que a projeção do espaço dramático se realize não é necessária nenhuma encenação: a leitura do texto basta para dar ao leitor uma imagem espacial do universo dramático. Construímos esse espaço a partir das indicações cênicas do autor (espécie de esquema de pré-encenação), e das indicações espaço temporais, nos diálogos (cenário falado). (...) O espaço dramático só se torna realmente concreto e visível quando uma encenação figura algumas das relações espaciais implicadas no texto. (grifos nossos) (PAVIS, 1999:135).

O espaço dramático de *Noites do Vidigal* é o próprio Vidigal. A vida na favela, suas práticas e hábitos da comunidade estão presentes o tempo todo no texto de Corrêa e Castro. Das palavras do autor se descola a própria imagem da favela. Essa imagem se concretiza em

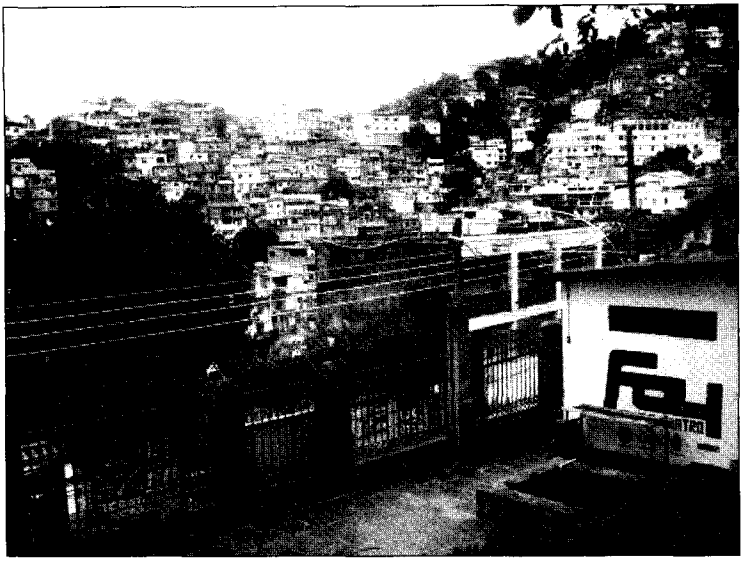


Fig. 32 – Vista externa do Casarão do Nós do Morro *– ao fundo o Vidigal. Foto de Marina Henriques, 2007.*

cenários que sugerem tanto o espaço geográfico quanto à arquitetura do Vidigal.

Para contar a tragédia de Tião, o mestre-sala, a ação se desenrola em alguns ambientes: uma birosca, uma quadra da escola de samba, a casa de Dona Feliciana (um terreiro), a casa de Cícero e outras, a rua e o tanque comunitário. Em *Vozes da favela*, o professor Luís Eduardo Franco do Amaral analisa a obra de Corrêa e Castro e observa o fato de que no Vidigal construído pelo autor, "os becos e os cantos dizem respeito à arquitetura peculiar da favela":

> Os personagens circulam em seu ambiente e se referem aos nomes das ruas, aos topônimos locais, criando referências entre eles e também com o público. Quando introduz uma birosca, ele territorializa seu texto, referencia inequivocamente a favela e seu espaço (...)[15] (AMARAL, 2003:9).

De acordo com Amaral "o texto de Luiz Paulo é movido pela necessidade de contar a favela, de torná-la relato". O que podemos constatar é que, de fato, na dramaturgia de Corrêa e Castro o Vidigal é o *personagem* principal. Essa dramaturgia nasce de maneira espon-

tânea com o propósito de sedimentar os pilares do *palco vidigalense*. Para selar a relação palco e platéia, e fazer acontecer o fenômeno teatral dentro do Vidigal, o *Nós do Morro* descobriu que precisava "contar" a sua própria comunidade.

Para consolidar o *palco* no Vidigal, foi preciso tornar a própria favela, a sua *personagem* central. Mas hoje, a história do *Nós do Morro* já ultrapassa essa geografia, e deixa a sua protagonista falar também em outros lugares.

Notas

[1] O termo "favela" evoca em suas origens o local do sertão baiano onde se concentravam os seguidores de Antônio Conselheiro, tendo-se difundido no Rio de Janeiro a partir da ocupação dos morros de Santo Antônio e da Providência pelos soldados que voltavam da guerra de Canudos. Ao chegarem ao Rio, os soldados receberam permissão para instalarem-se nos morros. O Morro da Providência recebeu o nome de "Morro da Favela", como referência a um arbusto abundante no sertão de Canudos.

[2] Utilizo aqui as definições de Patrice Pavis para os termos Lugar teatral: "O prédio e sua arquitetura, sua inscrição na cidade ou na paisagem; mas também o local não previsto para uma representação onde a encenação escolheu se instalar (...)"; Espaço dramático: "Contém indicações sobre o lugar fictício, a personagem, a história contada, interfere necessariamente com o espaço cênico"; Espaço cênico: "É o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas, ou ainda os fragmentos de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por a cena de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico."

[3] Os moradores das classes média e alta dividiam a região com os moradores pobres; este forte contraste entre classes é, até hoje, uma característica marcante no local, apesar de a violência gerada pelo avanço do tráfico de drogas ter ao longo dos anos espantado aqueles moradores mais favorecidos.

[4] Na época, os três artistas já atuavam no mercado profissional. Fraga como ator, Mello da Costa como cenógrafo e Fred Pinheiro como iluminador.

[5] O termo "asfalto" é utilizado, embora já esteja caindo em desuso pelas pessoas que moram nas favelas para denominar os bairros.

[6] O Centro Cultural Padre Leeb foi fundado pelo padre austríaco Humberto Leeb e por Joana Batista Costa. O Padre Leeb, sacerdote da Congregação dos Oblatas

de São Francisco de Sales, chegou ao Brasil em 1976 e fundou um centro social em Porto do Mato, comunidade carente no Sergipe. Após essa primeira experiência o padre veio para o Rio de Janeiro, onde implantou na favela do Vidigal um Centro de Encontros e Ajuda Social e Cultural. O Centro pertencia a uma escola de missionários alemães. Em 1995, assustados com a violência, encerram as atividades no Vidigal.

[7] Em depoimento ao Jornal *O Globo* (11/06/88) Guti Fraga, principal idealizador do *Nós do Morro*, conta que noventa por cento do público da favela havia ido ao teatro pela primeira vez para assistir uma peça do *Nós do Morro*. Disse ele: "Eles deliram, aplaudem em cena aberta, riem e comentam, tem uma espontaneidade e um entusiasmo muito grandes. É emocionante."

[8] Por ocasião da realização de minha pesquisa de mestrado, tive acesso a uma série de documentos que me foram cedidos pelo grupo *Nós do Morro*. Parte das informações contidas neste ensaio constam no resultado final de meu curso de Mestrado, a dissertação: "Nós do Morro: percurso, impacto e transformação. O grupo de teatro da favela do Vidigal." Defendida em abril/2005 no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO.

[9] Em depoimento cedido para minha pesquisa de Mestrado.

[10] Em 1990, o *Nós do Morro* inventa o *Show das Cinco*, um espetáculo de variedades que ganha a comunidade, principalmente as crianças; elas passam a se enfileirar na porta do Centro Cultural Padre Leeb. O Show era comandado por Guti Fraga e as atrações eram os jovens talentos do Vidigal. Simulando um programa de auditório, aos domingos, o show incluía números de dança, humor, dublagens, música e sketches de teatro. A partir de 1992 o evento passa a se chamar *Show das Sete*.

[11] O Casarão Branco, antigo ateliê do pintor Giuseppe Irlandini, havia sido herdado pela esposa do artista. Guti Fraga negociou com a proprietária, que acabou cedendo a casa para as atividades em troca do pagamento do IPTU, luz e água. Mais tarde o imóvel foi doado ao grupo após a compra pela organização não-governamental IBISS – Instituto Brasileiro de Inovações em Saúde Social. A mansão de três andares comporta escritórios da administração, um amplo salão para aulas e ensaios, uma cozinha, duas salas para aulas (uma o antigo porão), uma biblioteca, uma sala de vídeo e banheiros. A área externa é bastante ampla, arborizada e possui vista para o mar.

[12] As etapas de implementação vividas pelo *Nós do Morro* em seus primeiros anos de ação nos deixam estabelecer pontos de equivalência com a abordagem de Paulo Freire sobre a prática de interação dialógica com comunidades. Embora o método de Freire, reconhecido como referência de uma concepção democrática e progres-

sista de prática educativa, tivesse sido concebido como recurso para a alfabetização, seus conceitos, aliados àqueles desenvolvidos por Augusto Boal, começaram a ser utilizados também em experiências de teatro, principalmente no exterior.

[13] O trabalho de Luiz Paulo Corrêa e Castro enquadra-se nas definições dos termos: dramaturgo (autor de dramas) e dramaturgo (que colabora na criação coletiva de textos, que executa a adaptação de textos já escritos, que é uma figura presente e com voz ativa nos ensaios, um colaborador do diretor, uma espécie de conselheiro literário do grupo). Optei pelo termo dramaturgo, porque sua obra tornou-se ao longo dos anos, cada vez mais autoral. A sua primeira peça, *Encontros* (1987), em parceria com Tino Costa, organiza no papel situações surgidas em improvisações criadas pelos atores. Já a partir de *Biroska* (1989), suas próprias idéias, sugestões de situações e conflitos começam a predominar, em parceria com as direções de Guti Fraga e Mello da Costa. Em todos os processos de criação do grupo, mesmo naqueles em que o autor entregou um texto preconcebido (*É proibido brincar, Abalou – um musical funk* e *Noites do Vidigal*) foi aproveitado o material proveniente de improvisações.

[14] Construção em estado selvagem e parcialmente inacabada.

[15] A dramaturgia de Corrêa e Castro é assunto da dissertação de mestrado de Luís Eduardo Franco Amaral, que procura mapear, através das manifestações artísticas das favelas, a cultura da favela e desenvolver o conceito de literatura da favela.

Referências bibliográficas

ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 10.

AMARAL, Luís Eduardo Franco. *Vozes da Favela – representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC, 2003.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.

COUTINHO, Marina Henriques. *Nós do Morro: percurso, impacto e transformação. O grupo de teatro da favela do Vidigal*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Teatro – UNIRIO, 2005.

CASTRO, Luiz Paulo Corrêa. *Noites do Vidigal*. Peça inédita.

_____. *Abalou – um musical funk*. Peça inédita.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido.* 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1989.

JACQUES, Berenstein Paola. *Estética da Ginga.* A Arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* Tradução: Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A Análise dos Espetáculos.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, Jaílson de Souza e BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela, alegria e dor na cidade.* Rio de Janeiro: SENAC RIO; [X] Brasil, 2005.

SORIAU, Etienne. *O cubo e a esfera.* In: *O Teatro e sua estética,* Redondo Júnior (org.). 2º volume. Arcádia Lisboa, s/data.

Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo

*Ramon Santana de Aguiar**

Tendo como referência o trabalho do grupo de teatro São Gonçalo do Bação[1] este artigo é composto por duas partes. A primeira apresenta e analisa o trabalho realizado pelo grupo de teatro, suas construções textuais e cênicas e inter-relações com a sua comunidade/público. A segunda, de caráter teórico, reflete e contextualiza quatro dimensões espaciais praticadas no fazer teatral e apresenta, a partir do estudo do trabalho do grupo de teatro, uma quinta dimensão, fundamental para o entendimento das relações entre palco e platéia, texto e memória.

O teatro de São Gonçalo do Bação

Em São Gonçalo do Bação, distrito rural do município de Itabirito, MG, o tempo parece estacionado. A imponente e única igreja católica e as poucas casas antigas que restam nos remetem a uma época em que as pessoas podiam parar para conversar, lembrar histórias, desfiar lembranças, reminiscências.

Algo de espetacular está sendo preparado. *Dolores é a véia* vai estrear. Foram mais de seis meses de ensaios. O cenário já está montado no adro em frente à porta principal da igreja. Alguns membros da produção fazem os últimos acertos. Testam a iluminação simples, o som, o funcionamento do cenário. Outros retiram pelas portas laterais, os bancos que servirão de assento para a platéia que já começa a chegar vinda de toda a redondeza.

As pessoas vão se acomodando pelos espaços coletivos no entorno da igreja. O adro é grande e comporta as conversas amistosas das senhorinhas, as brincadeiras de pique das crianças, amarelinha,

* Ramon Santana de Aguiar é ator, diretor, pesquisador e mestre em Teatro pela UNIRIO. Integrante do Grupo de Pesquisas Estudos do Espaço Teatral e doutorando em Teatro pela UNIRIO.

namoros dos mais jovens. Existe um clima de expectativa no ar: – A que horas vai começar? Pergunta uma senhora. – às 18h30. Os atores ainda estão se arrumando!

A noite já se faz presente e a platéia começa a se acomodar nos bancos. Alguns atores aparecem com suas roupas coloridas e diferentes, de outro tempo, passado. Ainda assim, há um reconhecimento entre os atores e a platéia. Cumprimentos tímidos. Confirmações e expectativa. Já não existem lugares nos bancos. Alguns jovens se sentam no alto do muro do adro que rapidamente também desaparece: está cheio. As crianças e vários outros vão se ajeitando no chão bem pertinho do *espaço cênico*. A platéia está em semi-arena e no mesmo nível dos atores sem divisão, sem a delimitação de *lugares*.

Há uma sorrateira movimentação nas laterais do cenário. São os atores conferindo não se sabe o quê. Nervosos tentam distribuir sorrisos. Pensam nos pais, no melhor amigo, a avó, irmãos, talvez tios: todos ali presentes para assistir ao Teatro.

Começou. Na platéia há um clima de curiosidade. No elenco estão amigos, parentes, conterrâneos. Todos "loucos" que agora viraram artistas e que, como eles, também são moradores daquele lugar. Trabalham e amam por ali mesmo. A peça é dinâmica e permeada de músicas de domínio popular, pequenos causos, "coisas" engraçadas. Quase todos que ali se encontram conhecem o enredo da peça *Dolores é a véia*: a história do primeiro rádio que chegou por aquelas bandas em um tempo passado.

A platéia se diverte com o entra-e-sai dos atores, as piadas: um olhar sobre o cotidiano passado daquele lugar. Alguns personagens apresentados no palco estão na platéia; moradores do distrito de São Gonçalo do Bação que se vêem no palco representados. O clima é de comunhão, de celebração. Uma completa cumplicidade entre público e atores; misturam-se as emoções, as lembranças. Narrações: é o teatro de São Gonçalo do Bação.

Esta descrição é resultante de um olhar investigativo sobre o trabalho desenvolvido pelo grupo de teatro São Gonçalo do Bação – doravante chamado de grupo de teatro. Este é constituído por moradores do distrito rural de São Gonçalo do Bação e se constitui como um grupo de teatro comunitário não profissional.

A motivação a esta reflexão se inicia a partir da leitura do texto *O Narrador*, de Walter Benjamin (1996). Este filósofo, no texto mencionado, antecipa o fim da arte de narrar. Ele se refere à experiência de narrar como uma experiência que se distancia do cotidiano. Benjamin escreve esse texto na década de 1930, e diz que: "... a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente" (BENJAMIN, 1996:197). Ao que parece – e isso será explicitado – a dinâmica de trabalho do grupo de teatro recuperou, em escala local, algumas características da arte de narrar de que fala Walter Benjamin.

Oficialmente o Grupo foi fundado em 1999. Foram montados, dentre outras ações, três espetáculos que têm como característica principal o resgate da memória oral do distrito como elemento primordial para a construção do ato teatral.

• "A SAGA BAÇÔNICA" (1998 /1999):

Conta a origem do distrito – meados século XVIII. A peça narra a chegada de um bandeirante à região, durante o ciclo do ouro e a construção da Capela de São Gonçalo, marco inicial do distrito. A peça trabalha ainda com o contexto de época da então Vila Rica, sede da Capitania das Minas Gerais naquele período histórico;

• "DOLORES É A VÉIA" (2000 / 2001):

Uma comédia que tem como marco a chegada do primeiro aparelho de rádio ao distrito, no início da década de 1930, trazido pela professora Dolores e seu marido Lorival. A peça reúne os casos e os "causos" narrados pelas pessoas de São Gonçalo do Bação, sobre o tema e o tempo histórico em referência;

• "DERRAMA LÁ, ENTORTA CÁ!" (2002/2003):

Comédia. A trama se passa em São Gonçalo do Bação no ano de 1789, época em que foi decretada a "Derrama"(cobrança de impostos atrasados realizada pela Metrópole portuguesa). O povoado era ponto de tropeiros e pertencia a Vila Rica – atual Ouro Preto. Os tropeiros sempre traziam novidades da capital. Os Inconfidentes,

Aleijadinho e Chico Rei são aludidos em paralelo com as histórias do distrito e de seus personagens da época.

O conjunto dos três espetáculos, seus processos de construção e representação bem como suas interações com sua comunidade/público são bastante semelhantes. Neste artigo não serão analisados os conteúdos dos textos do grupo de teatro e sim o processo de construção dos mesmos.

Tendo como referência o trabalho do grupo de teatro, destaca-se a sua relação de tensão entre a história oral – motivadora inicial dos textos encenados – e a *história oficial* (BURKE, 2005), organizada por uma ideologia "estrangeira". Também, o grupo de teatro na ocupação dos diversos espaços teatrais – tema da segunda parte deste artigo – evidencia e constata uma identidade própria, resgatando a cidadania histórica de todos os envolvidos através da "magia" presente no instante teatral.

No início do trabalho de montagem o "argumento" inicial que constitui o texto dramático é construído a partir de histórias orais narradas pelos velhos do lugar e registradas pelo grupo de teatro. Os momentos de escuta das memórias são realizados na casa de algum narrador ou em espaços coletivos onde mais de um narrador está presente e, instigados pelo movimento de rememorização, comentam e se completam nas narrativas. O grupo de teatro, sempre sob a coordenação do diretor, ouve e registra o que foi lembrado e como foi lembrado. Assim, nunca há um único narrador, mas vários. Contribuindo com sua memória pessoal, os participantes vão construindo a memória coletiva dos episódios tratados e se aproximando do que Walter Benjamin no texto citado chama de "narrativa de reminiscências". Segundo esse filósofo, "a reminiscência é que tece a rede que, em última instância, todas as histórias constituem entre si *fundando* a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração" (BENJAMIN, 1996:214).

Com o objetivo de contextualizar o narrado oralmente no tempo histórico o grupo de teatro realiza pesquisas em arquivos da arquidiocese, arquivos das prefeituras de Itabirito, Ouro Preto e Belo Horizonte, em busca de fatos e relatos históricos ou pitorescos. As-

sim, às fagulhas das reminiscências vão sendo incluídas variantes históricas que orientam a cronologia do narrado, mantendo a história oral como referência principal. Ainda são inseridos trechos de produções literárias ou relatos de viajantes da época – de cada texto – que complementam o contexto histórico no cruzamento com o ficcional.

Na segunda etapa da construção dos textos, o diretor dá a todo o material recolhido um "tratamento dramatúrgico", organizando diálogos e pequenas narrações. Finalizado o texto tem-se um registro escrito de histórias – de origem oral –, produzido a partir de uma compilação de fontes diversas incluindo as literárias. Esse texto é parte do projeto de um grupo de teatro específico que atua, primeiramente, para uma comunidade/público também específica. Porém, o processo da construção coletiva dos textos não se encerra aí. Durante os ensaios ocorrerão acréscimos, mudanças.

Em posse do material produzido e já no início dos primeiros encontros para os ensaios, o grupo de teatro vai construindo cenicamente o espetáculo sob a coordenação do diretor. A inspiração para o cenário é o próprio aspecto arquitetônico do distrito e para o figurino, uma alusão ao contexto rural mineiro povoado por reminiscências coloniais. Segundo Evelyn Furquim Werneck Lima "a manutenção de referências cognitivas e visuais amplia o sentimento de identidade cultural, sendo a arquitetura, a morfologia urbana e as tradições partilhadas pela população residente os melhores referenciais de um grupo social" (LIMA, 2004:12). Na análise do trabalho teatral do grupo de teatro e suas interações com seu contexto espacial, temporal e suas reminiscências coloniais, percebe-se estreitas relações entre a tradição presente na oralidade e a contemporaneidade, presente na ação teatral do grupo de teatro.

Durante os ensaios, vale o destaque que, no caso de São Gonçalo do Bação, alguns dos narradores orais iniciais estão presentes como atores. Também os mais jovens e as crianças estão presentes. O encontro de gerações que se dá no interior do grupo permite que a narração feita pela geração mais velha seja reconstruída na ação teatral por todos, inclusive os mais jovens, numa complexa relação de

rememorar e representar: passado e presente – a memória em movimento.

No processo de construção teatral do grupo, estão presentes, inevitavelmente, as influências e discussões culturais trazidas pela televisão e pela internet. Porém, ao que parece, a comunidade do distrito na sua prática teatral desenvolve atitudes *táticas* (CERTEAU, 2000) de manutenção da sua memória oral.

Na prática de atuação dos atores e atrizes também percebem-se atitudes *táticas* de atuação e construção de personagens conferindo as atuações aspectos *híbridos* (CANCLINI, 2003). À exceção do diretor, nenhum outro membro teve atuação ou experiência profissional com teatro. Essas pessoas – os atores e atrizes – trazem para o seu trabalho no grupo de teatro, influências adquiridas ou observadas a partir de encenações presentes na prática religiosa católica, o contato com algum pequeno grupo de teatro ou grupo circense que, ocasionalmente, se apresentou no distrito e, em alguns casos, a assistência de filmes e folhetins televisivos. As atuações, resultado do caráter *híbrido*, mantêm tons *naif, no sense*.

As encenações – sempre gratuitas – acontecem em espaços públicos: o adro da igreja, as ruas do distrito. Durante a audiência, a comunidade/público se percebe imersa numa dimensão de espaço de memória presente na coletividade. Os lugares aludidos no texto dramático e representados pelos atores são as próprias ruas, caminhos e outros espaços coletivos do distrito palco dos acontecimentos narrados na encenação. Fundem-se dimensões de espaços teatrais que serão analisadas na segunda parte deste artigo.

Nesse pequeno distrito rural mineiro, o teatro contribui para a manutenção da memória e das práticas históricas exercidas pelos cidadãos daquele lugar. Essa singularidade permite que a narrativa oral perdida – nas palavras de Walter Benjamin – se encontre e interaja com a contemporaneidade do distrito através da comunicação artística. O teatro – sua prática – instala nas mentes e no cotidiano de todos os envolvidos na produção de São Gonçalo do Bação, a *dimensão* do pertencimento, da identidade cultural.

Em São Gonçalo do Bação tem-se a oportunidade de observar as relações antropológicas presentes em um pequeno universo cultu-

ral onde, na atualidade, através do teatro, são motivadas ações culturais que movimentam a memória coletiva do distrito, fortalecendo sua identidade frente a invasão da "cultura de massa".

O ESPAÇO MNEMÔNICO

Quando se assiste a um espetáculo de teatro ou se freqüenta os diversos espaços das artes, recepciona-se a obra final, resultado do trabalho dos artistas e técnicos envolvidos. Para os espectadores, o conjunto da obra traz em si todas as etapas de elaboração e colaboração iniciadas e desenvolvidas em algum tempo anterior à audiência. No espetáculo encenado na rua, no palco italiano ou em qualquer outro espaço, depara-se com textos – onde houver, movimentos e gestos determinados anteriormente ao ato presencial, da encenação. Em todos os casos, há uma proposição temporal, uma idéia e concepção de mundo e de sociedade que se deseja, seja "lida" pelo espectador. Essa "leitura" poderá levar à catarse, à identificação ou ao distanciamento crítico. Para isso, parte-se do pressuposto de que o universo encenado e/ou da encenação em si – caso não exista texto – pertence a um possível caldo cultural no qual o espectador se perceba inserido. Desse modo, o teatro garante o seu objetivo: a comunicação artística. Onde não há entendimento, não há comunicação: o ato teatral não se concretiza.

Em toda a história da produção artística, o êxito da comunicação regeu de maneira decisiva o sucesso de uma empreitada teatral em uma certa sociedade, em um determinado tempo. Mas quais seriam os veículos constitutivos do fazer teatral que estabelecem essa comunicação? O próprio texto – onde houver; o cenário; o figurino; a maquilagem; a forma de uso do espaço disponível em diferentes dimensões; as técnicas de interpretação dos atores; a iluminação, ou seja, todos os elementos que constituem a encenação. Historicamente, esses elementos vão ser ora reforçados, ora eliminados, ora revistos, mas sempre presentes mesmo na sua negação, como atualmente acontece em trabalhos de alguns grupos e/ou diretores.

Especialmente no teatro, o conjunto da obra final na intercessão com a experiência humana dá o sentido social e artístico ao ato teatral.

Esse encontro entre a obra teatral e seu público ocorre, sempre, em um determinado espaço previamente determinado pelos artistas.

No início de seu trabalho *O que é teatro*, Fernando Peixoto (1985) ensaia uma possível definição de teatro e estabelece um sentido vetorial – espacial – na comunicação entre palco e platéia:

> Um espaço, um homem que ocupa este espaço, outro homem que o observa. Entre ambos, a consciência de uma cumplicidade, que os instantes seguintes poderão até atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar: o primeiro sozinho ou acompanhado, mostra um personagem e um comportamento deste personagem numa determinada situação, através de palavras ou gestos, talvez através da imobilidade e do silêncio, enquanto que o segundo, sozinho ou acompanhado, sabe que tem diante de si uma reprodução, falsa ou fiel, improvisada ou previamente ensaiada, de acontecimentos que imitam ou reconstituem imagens da fantasia ou da realidade. O primeiro, ou os primeiros, são movidos por um impulso criativo que incorpora emoção e razão num ato de desenfreada ou controlada entrega, celebrando um ritual quase místico de epidérmica necessidade, ou exercendo a rigorosa tarefa de uma profissão complexa e densa. Enquanto o segundo ou os segundos assiste passiva ou ativamente, entorpecidos por uma magia que os envolve numa cerimônia que faz fugir da própria realidade para o mergulho num universo de encantamento ou mentira ou ilusão, ou, ao contrário, aprofundam o conhecimento lúcido e crítico da própria realidade que os cerca, engravidando-os de um prazer capaz de torná-los mais conscientes e mais vigorosos enquanto homens racionais, dotados da possibilidade de agir e dominar as forças da natureza e da sociedade, transformando as relações entre os homens na necessária urgência de construir democracia e liberdade (PEIXOTO, 1985:9).

Peixoto condiciona o ato teatral à ocupação de um determinado espaço físico e temporal. O autor ainda sugere que o teatro é um ato intencional passível de contribuir para transformações sociais. Essa intencionalidade é estabelecida anteriormente à audiência do espectador. A partir da assistência e incluindo-a, o espectador processa aquelas conexões, identificações, distanciamentos críticos.

Em *A invenção do cotidiano* Michel de Certeau (2000) define *lugar* como "uma configuração instantânea de posições que implica uma indicação de estabilidade" (CERTEAU, 2000:201), diferenciando-o de *espaço*, este sendo "um lugar praticado *onde* sempre se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo" (Ibidem, 2000:202).

Investigando sobre a compreensão da idéia de espaço no fazer teatral, Patrice Pavis (2003), em seu *Dicionário de Teatro*, apresenta algumas dimensões de espaço sendo elas: *espaço dramático; espaço cênico; espaço gestual; espaço interior* que serão definidos e aprofundados no decorrer deste artigo.

Considerando os três autores citados acima, percebe-se uma convergência de idéias que, para além dos limites do fazer teatral – no caso de Certeau, dão às práticas de ocupação de espaços, possibilidades não somente físicas: o espaço é apresentado como lugar de práticas, de movimentos, de conexões e interações.

Retornando a Patrice Pavis (2003), obra citada, o verbete *espaço*, traz denominações para esse lócus, de acordo com a forma que ele se estabelece ou é estabelecido no fazer teatral.

Pavis denomina *espaço dramático* como as alusões espaciais e temporais presentes em um texto dramático que remete o leitor ao jogo dramático proposto: "... um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando espectador constrói imaginariamente o espaço dramático" (PAVIS, 2003:135).

Assim, o espaço dramático é proposto ao espectador no jogo dramático realizado pelos personagens, suas ações e suas relações. Na construção ficcional do *espaço dramático*, o espectador extrapola, no caso do teatro, a cenografia e adentra no universo físico e temporal dos personagens e suas evoluções ao longo da trama. No caso de São Gonçalo do Bação, no texto *A saga baçônica*, pode-se considerar as alusões à fundação do distrito mergulhada no tempo e nas relações históricas daquele período como exemplos de indicações para a construção mental do espaço dramático. Em relação ao texto *Dolores é a véia*, as relações sugeridas entre seus moradores, o rádio e suas interpretações de mundo. Já no texto *Derrama lá, entorna cá*, como o próprio título já sugere, as implicações políticas de um distrito rural de Vila Rica no período do Brasil colônia.

O *espaço dramático* está no âmbito da comunicação entre o autor e o leitor e/ou público. Ele poderá ser também composto pelas indicações cênicas: uma cidade imaginada, uma ruela, as condições do

clima, o tempo histórico e social implícito. Provavelmente existiram variações de cores, formas, interpretações e elementos, visto o *espaço dramático* ser estabelecido nas mentes a partir das reminiscências presentes na imaginação de quem assiste ao teatro ou lê o texto.

Outra dimensão de espaço pertencente ao espaço teatral apresentado por Pavis é o *espaço cênico*. Este é o espaço físico propriamente utilizado para a encenação. Nos espetáculos realizados na caixa italiana, o *espaço cênico* compreende o palco; quando realizados na rua – o espaço utilizado para a evolução das cenas; quando realizados em teatros de arena, a área central. No seu *Dicionário*, Pavis delimita o *espaço cênico* como sendo: "o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas... É quase aquilo que entendemos por 'a cena' de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço" (PAVIS, 2003:133).

O *espaço cênico* define as condições de ocupação artística do espaço físico disponível à encenação. Essa ocupação poderá ocorrer de diversas formas e em diversos lugares diferentes, inclusive no monumento teatral. Também, historicamente, essa ocupação se deu de modo diferente em consonância com as relações entre Teatro e Sociedade. Em São Gonçalo do Bação, o *espaço cênico* é o adro da igreja, as ruas do distrito. Considerando as histórias narradas pelos textos do grupo de teatro já comentados, constata-se uma interseção instigante entre o *espaço cênico* utilizado e o espaço físico atual e histórico de convivência comunitária e cidadã.

Ao *espaço cênico* podemos relacionar diretamente o *espaço gestual*, também na acepção de Pavis o espaço "criado pelo ator, por sua presença e seus desdobramentos, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco" (PAVIS, 2003:137), ou seja, o *espaço gestual* é definido não só pela evolução individual do ator mas, também, pelas relações de jogo presentes na encenação. Nessa perspectiva, o *espaço gestual* está compreendido no *espaço cênico* e deste é parte integrante.

Na interseção dos dois espaços – dramático e cênico – Pavis completa:

> Graças a sua propriedade de signo, o espaço oscila entre o espaço significante concretamente perceptível e o espaço significado exterior ao qual o especta-

> dor deve se referir abstratamente para entrar na ficção (espaço dramático). Esta ambigüidade constitutiva do espaço teatral (isto é, dramático mais cênico) provoca no espectador uma dupla visão. Nunca se sabe exatamente se é preciso considerar a cena como real e concreta ou como uma outra cena, isto é, como uma figuração latente e inconsciente (PAVIS, 2003:134).

Esses dois conceitos – *espaço dramático e espaço cênico* – estão relacionados à percepção e utilização cultural – *práticas* – desses espaços. No momento em que se cria um texto dramático e/ou encenação, há a determinação intencional e consciente do *espaço dramático* e a apropriação do *espaço cênico* disponível. Assim, o *espaço dramático* se relaciona às possíveis conexões e criações por parte do público, na recepção do texto e da encenação. O *espaço cênico* delimita a percepção real da utilização do espaço físico disponível a essa encenação.

A fim de criar uma triangulação com o espectador, recorre-se mais uma vez a Pavis. Em seu *Dicionário*, o autor define o verbete *espaço interior*, considerando que "o teatro é também o local no qual o espectador dever projetar-se (catarse, identificação). A partir de então, como que por osmose, o teatro se torna espaço interior" (PAVIS, 2003:136).

O espaço interior assim definido apresenta aspectos relacionados à memória, às vivências individuais do espectador, produzindo desdobramentos, criando imagens; projeções de ego; lembranças, a partir da encenação. O espaço interior se estabelece a partir dos outros espaços apresentados, ou seja, a partir da percepção e construção dos espaços *dramático e cênico*, o espectador estabelece as conexões com o seu *espaço interior* num possível movimento vetorial não necessariamente comum a todos os espectadores.

Nas definições de Pavis então, o *espaço dramático* é relacionado ao contexto imaginário do jogo proposto no texto; o espaço cênico e gestual é percebido e visualizado durante a encenação; o espaço interior está localizado individualmente, em cada espectador.

Em São Gonçalo do Bação, considerando a sua forma de construção teatral – textos dramáticos originados na oralidade, espaço cênico estabelecido em espaços públicos cotidianos do distrito, espaço interior em consonância com os dois anteriores –, verifica-se que, no ato da encenação, são reforçadas as relações de identidade e perten-

cimento entre todos, atores e público. Durante o ato da encenação, todos os espaços acima interagem e se comunicam vetorialmente nas relações palco/platéia, individual/coletivo, presente/memória.

Considerando as especificidades do trabalho do grupo de teatro, há uma dimensão de espaço de memória coletiva em movimento que se instala durante todo o processo do trabalho aqui descrito, incluindo, com ênfase, a *prática* da encenação.

Assumindo a conceituação de espaço proposta por Certeau – em movimento vetorial e temporal, em cruzamento com as características dos espaços teatrais apresentadas por Pavis, acrescenta-se o "espaço coletivo de memória", percebido e estabelecido no estudo de caso do grupo de teatro São Gonçalo do Bação. Esse espaço se estabelece a partir da memória comum presente no movimento da relação entre palco e platéia; seus aspectos individuais, sociais, estéticos e políticos, na acepção de *polis*. Ou seja, relativa à cidade, ao civil, à coletividade.

Quando se encena um texto para um determinado público em um determinado tempo histórico, há algo de coletivo, de pertencimento, de caldo cultural que deve ser considerado para a análise dos espetáculos. Esse viés coletivo está relacionado ao universo social e político concernente a *pólis* que perpassa não só a platéia, mas também, os artistas e sua produção num possível espaço que atravesse as relações sociais, políticas na dimensão da memória coletiva e do tempo: *o espaço mnemônico*.

O termo mnemônico ou mnêmico deriva de Mnêmon. Segundo apresentado no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Mario da Gama Kury, Mnêmon era um servidor de Aquiles que, instruído pela mãe desse herói, deveria adverti-lo e sempre lembrá-lo para não matar qualquer filho de Apolo. Mnêmon significa *aquele que lembra*. A musa da memória, na mitologia grega, é Mnemosine, "a memória personificada, filha de Urano e de Gaia".

Mnemônico – no Dicionário Caldas Aulete, volume 3 (Editora Delta AS – página 3303) – é definido como "relativo a memória; mnêmico. Conforme os preceitos da mnemônica *que é a arte* de desenvolver e fortalecer a memória mediante processos artificiais auxiliares".

O espaço mnemônico, como aqui proposto, está compreendido na perspectiva da memória em sua relação temporal e espacial e é estabelecido não somente no plano individual, mas, sobretudo, na esfera do coletivo: a dimensão da memória social que é deflagrada nos espectadores durante a assistência da encenação e depois dela, nos desdobramentos possíveis. O espaço mnemônico se estabelece no conjunto do público e reverbera durante e após a encenação. Ele ocorre no âmbito da memória no decorrer e depois da encenação quando essa, também, já se destina ao campo da memória. A dispersão, característica das artes cênicas, provoca desdobramentos que possibilitam outras *narrações*: a de quem assistiu à encenação.

Essa outra dimensão – o espaço mnemônico – se expande para além da projeção interior – *espaço interior* e extrapola os *espaços dramáticos e cênicos*, pois o espaço mnemônico origina-se nesses outros espaços presentes na encenação e a partir dela. Sua projeção é vetorial do espectador para fora; na sua percepção social da coletividade, do contexto cultural e temporal no qual está inserido e remetido pelo ato teatral. É a percepção da coletividade e do pertencimento no qual todos os envolvidos – palco e platéia – estão inseridos. Ele se torna um espaço coletivo de memória situado no tempo. Está relacionado às lembranças sociais e coletivas deflagradas a partir do uso do espaço teatral (cênico, gestual, dramático e interior). A dimensão do espaço mnemônico é para além desses espaços. É nele – espaço mnemônico – que se dá a tonalidade de coletivo, de social e de político, no fazer teatral. O espaço mnemônico paira sobre e entre os outros e os completa como uma *teia* (GEERTZ, 1987) de conexões e insere em si o viés histórico – temporal, social e político. Esse espaço também poderá ser usado intencionalmente com objetivos diversos, mas inevitavelmente na dimensão espacial e temporal do coletivo: o espaço mnemônico está mais próximo de uma intencionalidade crítica da *práxis* no movimento de reflexão sobre identidades históricas coletivas.

Em sua obra sobre Oduvaldo Viana Filho, Leslie Hawkins Damasceno (1994) considera como orgânica a função comunicativa do teatro, num determinado tempo sendo o teatro experimentado como uma forma específica de comunicação artística coletiva que irá contribuir para o desenvolvimento intelectual e/ou moral de seu

público e de seus praticantes, bem como para o entretenimento comunitário. Ainda segundo a autora, existe um sentido de organicidade socialmente sancionada entre o artista e o público, uma vez que ambos compartilham o ato participativo da mediação cultural que o teatro pode prover (DAMASCENO, 1994:11-12).

Com base na citação acima e refletindo sobre os espaços teatrais, percebe-se a necessidade da investigação do espaço mnemônico, com o objetivo de um possível entendimento de apropriações do ato artístico e comunicacional, que reforce os laços de pertencimento cultural e de fortalecimento de identidade nas relações estabelecidas entre o palco e a platéia e nas projeções que são realizadas na dimensão do coletivo, do social e do político enquanto proveniente da *pólis*.

Nessa perspectiva, o espaço mnemônico cria um fluxo *ad infinitun* na dimensão coletiva, estabelecendo vetores de força e de coesão cultural em todas as direções e sentidos: físicos, artísticos e temporais, construindo a *teia* de relações que envolvem as dimensões de tempo, espaço e memória.

Tendo como base a discussão sobre espaço (s) apresentada acima e na análise de uma manifestação popular de teatro – o peculiar grupo de teatro São Gonçalo do Bação – pode-se inferir que uma das características das manifestações populares de arte – talvez a mais marcante – seja o seu caráter de apropriação do espaço.

Em diferentes casos, a apropriação do espaço por parte de uma manifestação cultural popular se dá como uma atitude tática (CERTEAU, 2000:46) e inclusiva: espaços públicos, não necessariamente criados para as manifestações artísticas; espaços de convivência comunitária e cidadã – feiras, mercados; espaços privados "invadidos" pelo povo e suas manifestações artísticas – igrejas, centros comunitários e outros espaços fechados. Neste último caso, não se incluem os espaços destinados exclusivamente para as manifestações artísticas como os monumentos teatrais, galerias de arte e outros – de caráter excludente.

Nesta perspectiva, a instauração do espaço mnemônico está sempre presente nas manifestações populares de cultura e é parte integrante dessas *performances*, tornando-se o amálgama que estabelece e fortalece os laços de memória, identidade e de coletividade.

Notas

[1] O Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação foi fundado em 1999 e está radicado no distrito rural de São Gonçalo do Bação, Itabirito, MG. No período da pesquisa aqui apresentada o grupo contava com 42 membros participantes diretos, entre crianças, jovens, adultos e idosos. Atualmente, o distrito rural tem todas as comodidades da vida urbana: luz elétrica, telefone, ruas pavimentadas, água encanada, e está localizado a 14 quilômetros da sede do município – Itabirito – a 54 quilômetros de Ouro Preto e a 74 quilômetros de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Essa localização possibilita um trânsito de seus habitantes nessas outras cidades para atendimentos sociais básicos, como saúde, escola – em São Gonçalo só há escola primária – e outras necessidades. Seus habitantes dispõem das comodidades de consumo comuns à atualidade capitalista: eletrodomésticos em geral, incluindo TV e, em alguns casos, computador com acesso à internet. Assim, o distrito vive as vicissitudes de um lugar de origem colonial e rural no Brasil, que – na virada do século XXI – se vê às voltas com as características do mundo "globalizado".

Referências bibliográficas

AGUIAR, Ramon Santana. *Memória e espaço: o Teatro comunitário de São Gonçalo do Bação*. 2006. 122 p. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade Federal da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano* – artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2002.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo: Unicamp, 1994.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação da cultura*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. "Habitação e reabilitação urbana: arquitetura e antropologia". In: *Cultura, Patrimônio e Habitação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp. 11-24.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

A cidade de São João del-Rei nas entrelinhas do Teatro de Revista

*Cláudio Guilarduci**

Esse texto constrói uma reflexão sobre as múltiplas possibilidades do lugar teatral a partir do estudo do espaço cênico da peça de teatro *Terra Ideal*,[1] de Tancredo Braga,[2] escrita e encenada em 1915, na cidade de São João del-Rei, interior de Minas Gerais. Objetivou-se compreender os elementos dramatúrgicos elaborados para uma cena específica e que são capazes de desvelar a cidade de São João del-Rei.

O Clube teatral da cidade responsável pela apresentação foi fundado em 1905 com o nome Grupo Dramático Infantil 15 de Novembro.[3] Em 1915, a denominação do clube foi trocada para Club Dramático Arthur Azevedo, "o que contou com o aplauso de todos, porquanto, tomando por patrono o inesquecível comediógrafo brasileiro, homenageou os amadores a uma figura exponencial das letras pátrias, a quem no Brasil a arte teatral deve os mais relevantes e assinados serviços" (GUERRA, s/d:133). Somente em 1928, após uma reorganização do grupo, é que passou a ser denominado Club Teatral Arthur Azevedo. Suas atividades foram encerradas na década de 1970. Em 1985 a sede do clube foi vendida e transformada em supermercado.

Antônio Guerra foi uma das pessoas de maior expressão do clube, pois além de ter sido fundador, ator e ensaiador, cumpriu mandatos de presidente nos seguintes períodos: de 1906 a 1913, de 1923 a 1927, 1938 e de 1948 a 1967. É autor do livro *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei – 1717 a 1967*, que traz listados os espetáculos escritos por autores são-joanenses e montados na cidade durante o período de 1879 a 1964.

A cidade de São João del-Rei, com seus autores e atores, proporcionou ao teatro um suporte indispensável para o desenvolvimento

* CLÁUDIO GUILARDUCI é pesquisador e professor da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG, doutorando em Teatro (UNIRIO) e pesquisador da FAPEMIG.

e a manutenção de uma cena teatral como espaço para a experimentação efetiva do exercício cênico. É a partir deste ponto de vista que busco refletir sobre a produção de um teatro de revista distante geograficamente da Capital Federal.

Não pretendo, com a afirmação acima, negar as influências teatrais cariocas no teatro são-joanense, mas sim, apontar a existência de um modo de produção teatral local que era capaz de dialogar com espaços culturais mais amplos, pois é sabido que o teatro de revista "foi um gênero teatral *difundido por todas as grandes cidades do Ocidente* desde a segunda metade do século XIX, sendo, portanto, parte importante da formação do universo do entretenimento urbano" (GOMES, 2004:34).

O ESPAÇO TEATRAL E O TEATRO DE REVISTA

Entende-se como *espaço teatral* o resultado da inter-relação entre os seguintes espaços: o *Lugar Teatral* – o prédio e sua arquitetura –, o *Dramático* – construído pela abstração do espectador ou do leitor

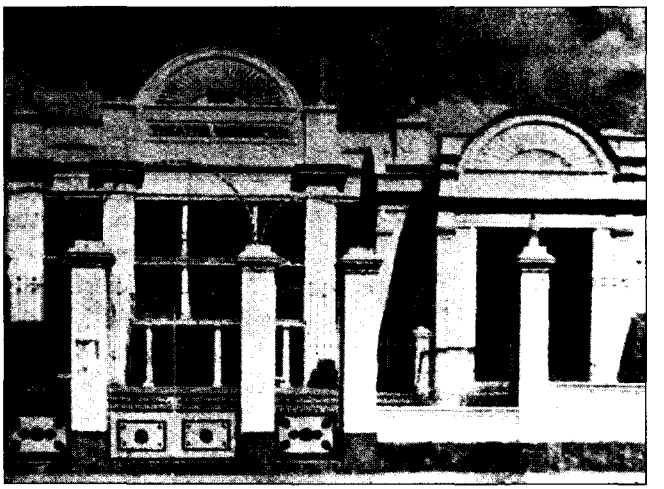


Fig. 33 – Teatro Municipal de São João del Rei em 1908
(Arquivo Regional de São João del-Rei)

de um texto dramático –, o *Cênico* – espaço real da representação: o palco ou, até mesmo, o lugar reservado à platéia –, o *Lúdico* – espaço

construído pela presença do ator em cena –, o *Textual* – que é o texto em sua materialidade, com seu suporte, sua superfície, seus registros ou impressões –, o *Espaço Limiar* – a separação, nítida ou não, entre a platéia e o palco ou entre a coxia e o palco – e, por último, o *Espaço Interior* – criado a partir das representações dos atores em cena (PAVIS, 2005:132-38; 2003:139-45).

O espaço teatral existe somente no momento da encenação, pois este é, por excelência, o espaço da fabricação de sentidos numa articulação de sistemas de significantes estabelecidos entre o diretor, os atores e a cena, em geral, com o público. Deve-se atentar que este momento não pode ser reduzido pela oposição texto/representação, como se a encenação só fosse possível pela existência anterior de um determinado texto dramático.

> No lugar de pensar a ligação entre texto e representação como passagem, translação, redução de um a outro, prefiro o descrever como estabelecimento de efeitos de sentido e de contraste entre sistemas semióticos diferentes (verbal/não verbal, simbólico/icônico, por exemplo), como afastamento ao mesmo tempo espacial e temporal entre signos auditivos do texto e signos visuais da cena. Não é mais possível conceber a representação (os signos cênicos) como conseqüência lógica ou temporal de signos textuais (mesmo se eles são, na realidade, produzidos, na maioria dos casos, a partir da encenação de um texto pré-existente). Texto e cena são percebidos dentro do mesmo tempo e mesmo lugar, sem que seja possível de declarar um anterior ao outro. (PAVIS, 1990:5-6).[4]

No teatro de revista, gênero eminentemente espetacular, somente a encenação é capaz de desvelar o que se pretende anunciar nos textos que funcionavam muito mais como "roteiros" – indicando os elementos da construção da cena com espaços para a improvisação do ator e para as modificações promovidas na própria execução da cena, cabendo, inclusive, alterações, a partir da reação do público – do que, propriamente, no sentido clássico, do texto como o elemento primário da estrutura e do conteúdo essencial da arte dramática.

As peças de teatro de revista, de acordo com Rocha Júnior (2002:81), por sua característica "híbrida",[5] possibilitam "a presença de diferentes elementos culturais (tradicionais, massivos, eruditos, hegemônicos, subalternos etc.) convivendo numa única obra e de

modo que suas diferenças não sejam diluídas". Esse caráter híbrido no teatro de revista é pensado a partir de cinco traços. O primeiro refere-se à convivência de elementos de espaços culturais diferentes numa mesma obra. O segundo caráter híbrido das revistas é que elas devem ser pensadas/analisadas a partir da idéia de reunião alegre ao final das peças cômicas. Nessa reunião, todos os personagens (culpados ou inocentes) convivem dentro de suas diferenças. Por este motivo, o referido autor reafirma a idéia de que os espetáculos cômicos do teatro brasileiro do século XIX não podem ser pensados somente através da oposição civilizador/imoral. Rocha Júnior sugere pensar num conectivo aditivo para definir a relação dessas duas instâncias no gênero cômico: "civilizador e imoral", enfatizando "a idéia de reunião alegre no final das peças cômicas. (...) nelas convivem tanto o louvor à civilização quanto o incentivo à desordem" (ROCHA JÚNIOR, *op. cit.*:75).

Flora Süssekind (1986:65) esclarece que as peças de teatro de revista podem ser interpretadas, tanto como um retrato fiel dos acontecimentos ocorridos, segundo uma estética naturalista – em que os autores desejavam apresentar o dia-a-dia da Capital Federal –, quanto pelo intuito de representar os desejos, os sonhos e os temores vividos pela população em relação ao processo e rapidez da modernização das cidades na *Belle Époque*. A revista tem em sua estrutura, de acordo com a autora, uma *dupla trilha* que "envolve história e crônica, teatro e documentos, efeitos naturalistas e estética da *féerie*".

O quarto traço, construído a partir da obra de Mencarelli (1999), refere-se à polissemia da cena revisteira. A revista possibilita uma multiplicidade de olhares, colocando em cena várias visões sobre um mesmo fato social. Essa característica só é possível pela fragmentação dessas peças. Já o último traço, o quinto, é definido a partir de Neyde Veneziano (1996:114), ao afirmar que a revista brasileira difere tanto na organização quanto no conteúdo dos modelos revisteiros de outros países, citando como uma de suas especificidades a opção temática pela pátria e pelo carnaval. Portanto, o caráter híbrido seria exatamente o convívio de ordem e desordem com a polissemia da cena fragmentada do teatro de revista numa encenação

ao mesmo tempo naturalista e *féerie*. A estrutura do teatro de revista em quadros, numa sucessão de cenas fragmentadas, possibilita uma independência entre os episódios apresentados, aspecto importante para entender esse modo de fazer teatral como uma obra aberta, pois com isso pode-se incluir e/ou excluir novos elementos. As cenas possuem certa autonomia, podendo ser usadas de diferentes formas para compor diferentes quadros, com o fio condutor garantindo a unidade. O importante é que os acontecimentos da cidade sejam teatralmente tratados de forma cômico-satírica, motivando os qüiproquós, as repetições, os trocadilhos, os duplos sentidos e as caricaturas, as alegorias, os tipos.

Isso possibilitava um maior diálogo com a platéia e, ao mesmo tempo, dava à revista maior fôlego para permanecer em cartaz por mais tempo. Na peça *Terra Ideal*, encenada no dia 2 de junho de 1916 (nona reapresentação), houve o acréscimo de um novo quadro "O meu boi morreu", que se constituiu em enorme sucesso e obteve um dilúvio de gargalhada", conforme observa Antônio Guerra (s/d: 143). Além disso, ainda se pode pontuar que o texto manuscrito – o espaço textual – da peça *Terra Ideal* traz inúmeras "correções" com falas rabiscadas, como se tivessem sido retiradas de determinadas apresentações e falas com escritas sobrepostas apontando uma outra fala para o mesmo personagem. Não se consegue, no momento, desvendar tais alterações, mas pode-se ressaltar que o manuscrito indica que o texto pode ter sofrido mudanças durante o período em que a peça ficou em cartaz.

Portanto, a partir dos exemplos citados acima, afirmo que a estrutura dramatúrgica da revista traz uma "movência"[6] na construção de suas cenas. As alterações no texto apontam para uma escrita que leva em consideração não apenas os parâmetros literários, mas também a performance atorial e a relação com o público (CHIARADIA, 1997:171-2).

Nessa interação entre público e palco existe um espaço que se pode definir como *espaço da sensibilidade* (cf. PERNISA JÚNIOR, 2000). Nesse espaço de interação, *a priori*, triangular, há um elemento que o torna mais importante: o contato do espectador com a obra de

arte a partir da troca de olhares entre o ator/personagem com o espectador. A troca de olhares conduz o espectador a desvelar certas características da construção cênica, pois determinadas informações estão contidas, especificamente, no olhar do ator e não no olhar do personagem. O espectador poderá desvelar uma nova trama que poderá estar fora da história representada. Essa trama "paralela" é algo comum no teatro de revista com suas técnicas de improviso e com os pactos estabelecidos entre o ator e o público.

Para esclarecer a funcionalidade desse espaço da sensibilidade remeto novamente a Neyde Veneziano (2004), que explica pormenorizadamente a interação entre ator e público no momento da *performance* atorial.

> Trocava-se um bigode, amarrava-se uma barriga, colocava-se uma peruca, óculos poderiam vir montar o novo tipo, mas lá estava ele, o grande ator, exibindo-se para a platéia, mostrando seus dotes (deveria ser nítido o gesto de mostrar), piscando até para o entusiasmado público que retornaria ao teatro não para testemunhar a magia do ilusionismo, mas aquele momento de poesia em que o ator entra e sai do personagem às vistas do público. E um tipo era, no melhor sentido do termo, uma dimensão (VENEZIANO, 2004:37).

Portanto, o ato dessa interação transborda o espaço dramático – criado a partir da ficcionalização do espectador em contacto com o texto dramático – e o espaço lúdico – construído pela evolução gestual dos atores em relação ao espaço cênico e à feitura da obra –, pois exige a construção de um novo jogo centrado entre o ator e o espectador e não entre o personagem e a platéia. É necessária a construção de um pacto em que essa interação não quebre a unidade do espaço dramático e, logicamente, a do espaço cênico.

Pavis (2005:137), ao definir o espaço lúdico (ou gestual) diz que este

> (...) presta-se a todas as convenções e manipulações; não é um espaço realista, mas um instrumento cênico à disposição do ator e do encenador. Toda representação é, nesse sentido, o teatro de um duplo movimento de expansão e de concentração do espaço: o espaço cênico fornece o quadro geral; tende a englobar e a esmagar todo elemento que nele apareça. O espaço gestual, ao contrário, dilata-se e preenche o espaço ambiente, pelo menos quando é bem utilizado.

Esse mesmo autor, no livro *Análise dos espetáculos* (2003:142), afirma a possibilidade de expansão ou retração do espaço gestual. O Espaço Gestual "é o espaço criado pela presença, a posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço 'emitido' e traçado pelo autor, induzido pela sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrair".

Considero, portanto, que no teatro de revista – pelas características expostas e pela multiplicidade de espaços –, o ator e a sua personagem podem conviver "harmoniosamente pela cumplicidade entre o próprio ator e o espectador". Este último, pela sua sensibilidade, permite, no momento da cena, dialogar não somente com o personagem, mas também com o próprio ator. Esse encontro entre ator e espectador, convencionalmente, definido por distanciamento brechtiano, abre espaços para uma construção de um novo jogo dentro do jogo cênico.

Por essa multiplicidade de elementos que se entrecruzam na construção da encenação do teatro de revista observa-se que, nesse modo de fazer teatral, existe uma "elasticidade" do espaço cênico. Esse elástico pode ser "medido" pela densidade do ator e do personagem que este representa dentro de um determinado espetáculo – mesmo que seu fio condutor seja tênue e tenha cenas híbridas e fragmentadas – a partir da cumplicidade do espectador que poderá dialogar tanto com o personagem quanto com o ator, efetivando todo o espetáculo.

Terra ideal e a "elasticidade" espacial

É a partir da noção de "elasticidade" do espaço cênico que busquei um maior entendimento do texto manuscrito da peça *Terra Ideal*.[7] Ressalto que o texto de teatro acessado possibilita desvendar alguns indícios, traços, ou seja, oferece pistas para decifrar a encenação. Essas pistas devem ser somadas a outras fontes como os jornais da época, os panfletos, os cartazes da peça e outras literaturas para que se possa ter um entendimento do espaço cultural que tal encenação estava circunscrita.

Fig. 34 – São João del-Rei em meados do século XX (Arquivo Regional de São João del-Rei).

O próprio título da peça quer pontuar que a cidade de São João del-Rei é mesmo uma terra ideal, capaz inclusive de ser comparada com a Capital Federal.

Essa idealização talvez esteja vinculada a uma longa duração, pois São João del-Rei nos seus primórdios foi cabeça de comarca e centro de distrito eleitoral, tendo uma relevante importância tanto como área abastecedora de alimentos para a Província do Rio de Janeiro e do interior das Minas Gerais quanto na exploração aurífera. A estrutura produtiva da cidade possibilitou a denominação de "Princesa do Oeste". Com o advento da República estabeleceu-se uma nova ordem no País e em Minas Gerais. Como forma de inserção do estado frente à federação, somado ao desejo de modernização, instituiu-se o projeto de uma nova Capital que fosse capaz de negar o antigo regime colonial. Ouro Preto, dessa forma, não mais correspondia aos anseios de uma verdadeira metrópole. Inúmeras disputas políticas e negociações foram feitas para decidir o novo local para a Capital de Minas. A Comissão de Estudos indicou dois possíveis lugares: o arraial de Belo Horizonte, distrito de Sabará, e a Várzea de Marçal, próxima à cidade de São João del-Rei. "Embora Aarão Reis preferisse a Várzea do Marçal, ele evitou se posicionar quanto à escolha do local." A votação ocorrida na Assembléia Legis-

lativa a favor de Curral del Rei não significa que o local escolhido era o melhor, pois, na realidade, votou-se dessa forma, imaginando que tal projeto seria incapaz de ser realizado em quatro anos. Portanto, o revisitar de forma miniaturizada a cidade de São João del-Rei, através de seu teatro de revista, parece indicar que a imaginação de terra ideal corrobora com determinados sentimentos vividos por seus habitantes (GUIMARÃES, 1996:124).

Terra Ideal, antes de sua estréia, foi objeto de uma matéria no jornal *A Tribuna*.[8] Há indícios de que a matéria se deva ao fato de seu autor, Tancredo Braga, ser um dos responsáveis pelo jornal, tendo usado o meio de informação como um elemento de construção de poder na propagação da peça e na reafirmação de seu *status* como escritor teatral. Ter uma matéria publicada antes da encenação pode aqui significar apenas relações de poder e não, necessariamente, habilidades na confecção textual.

Quanto a essa relação de poder, de suma importância para uma visão mais ampla de um espetáculo de teatro de revista em São João del-Rei, pode indicar que nessa cidade já existia um mercado cultural de massa e que seus produtores estavam vinculados, de alguma forma, aos detentores dos veículos de informação e difusão de bens culturais. A tribuna, assim descreve o espetáculo:

> O 1° acto passa-se na estação desta cidade, o 2° em um baile na Tijuca e o 3° acto passa-se na avenida Beira-Mar, no Rio.
> O protagonista é um roceiro, que figurará em todos os atos.
> A peça está toda ligada por um tenue enredo.
> O Sr. Lycarião Diógenes, director de scena do club, está dedicando um especial carinho à peça, que deseja levar com scenarios todos novos.
> Há duas ou três apotheoses, sendo o 1° acto ao 51° Batalhão. (*A Tribuna*, 1915:2)

Terra Ideal inicia sua trama com a chegada do Doutor Conegundes à cidade de São João del-Rei. Sua ida à cidade do interior de Minas é para realizar um sonho: conhecer um lugar tranqüilo, bonito, desenvolvido e que fosse perto da Capital Federal. São João del-Rei é apresentada ao Doutor Conegundes pela dupla de *compères* Policial e Manoel Cangalha. Como se observa na matéria jornalística a peça tem uma especificidade quanto aos lugares em que passa a sua trama,

que são três: a cidade de São João del-Rei no primeiro ato; a casa do Roceiro no bairro Tijuca – homônimo de um bairro carioca –, no segundo ato e, por último, a cidade do Rio de Janeiro no terceiro ato. O Rio de Janeiro aparece na trama após o personagem Roceiro ganhar um prêmio na Loteria Federal. Dessa forma, tem-se uma inversão nos papéis de *compères* na peça: no terceiro ato o Doutor Conegundes, visitante no primeiro ato, passa a ser o *compère*, apresentando o Rio de Janeiro para o Roceiro.

A matéria jornalística citada afirma que a peça tinha trinta números de música organizados pelo maestro Felippe Duarte e no texto manuscrito existem, na realidade, vinte e seis músicas e, destas, três não têm a letra. Esse fato pode indicar inúmeras situações, entre elas destacam-se: talvez o texto analisado seja de uma representação do espetáculo diferente do texto disponibilizado para a construção da matéria jornalística; entre a matéria do jornal e a primeira apresentação do espetáculo o autor da peça pode ter alterado o texto ou, mesmo o texto tendo indícios de representação, não se pode afirmar com exatidão quando ele foi utilizado. O que mais importa, nessa inexatidão dos números musicais, é entender que os textos de teatro de revista não tinham uma dramaturgia fechada ou regular, suas partes musicais como suas partes em prosa eram mudadas constantemente.

A relação entre música e teatro de revista sempre foi muito estreita e esse modo de fazer teatral utilizava uma variedade enorme de gêneros musicais. O manuscrito da peça *Terra Ideal*, mesmo não tendo as partituras musicais, tem os seguintes gêneros citados no texto: samba, fado, marcha carnavalesca e canção.

Em São João del-Rei, como não poderia ser diferente, a relação entre música e teatro também é algo de destaque, e a revista, com certeza, foi um dos gêneros mais cultivados e apreciados pela população local. Rocha Júnior (2002:263), ao confirmar essa relação estreita entre música e teatro, menciona "a convivência do teatro sagrado com o profano, sobretudo se pensar que São João del-Rei foi uma cidade que se destacou pela produção e execução da música sacra em seus rituais católicos".

No teatro de revista a música assumia inúmeras funções: a de abrir a peça, os atos, os quadros e as cenas ou de encerrá-los, a de apresentar os personagens, a de colaborar com os efeitos cenográficos, a de dar suporte às coreografias, a de ilustrar ou criar a atmosfera de uma situação dramática, a de narrar fatos ou, ainda, a de ser o próprio motivo da cena. A música talvez represente o melhor momento da elasticidade do espaço cênico no teatro de revista devido à sua multiplicidade de funções. O momento musical pode ser um dos espaços para o ator se exibir com sua *performance* construída a partir do jogo vocal e corporal, mantendo, assim, um diálogo mais íntimo com o espectador. No texto de *Terra Ideal* não é diferente, em determinadas cenas que contêm números musicais têm-se a referência de que os atores deveriam dançar. Mesmo a peça não trazendo explicitamente a coreografia ou como os atores deveriam se comportar enquanto cantavam, é de se supor que nesses momentos os atores teriam à sua disposição um campo de improvisação e, automaticamente, de aproximação com o espectador.

A peça também faz referência à cidade do Rio de Janeiro, local da efervescência cultural nacional que ditava determinadas práticas que tenderiam a uma hegemonia cultural no Brasil. Tem-se nesse período, através da música, uma expansão da cultura de massa no país, e o teatro de revista como um dos responsáveis por essa circulação musical.

Durante todo o espetáculo, o personagem Tertuliano Quaresma, quando aparecia em cena, tinha o seu nome trocado por outros, mas também relacionados à maior festa religiosa da cidade de São João del-Rei. Esse era, com certeza, um dos pontos altos de comicidade do espetáculo. Quaresma era confundido repetidamente por Semana Santa, Rosmaninho, Via Sacra, Sábado de Aleluia etc. Pode-se observar que justamente o personagem que remete ao espírito religioso são-joanense tem um caráter exageradamente cômico construído pela troca de nomes, pela sua própria *performance* ao exigir que o chamassem pelo nome correto e, também, por ter como *leitmotiv* nas cenas que participa a música *A Gigolete*.[9]

Na Cena 5 do 3° Ato, as personagens Roceiro e Dr. Conegundes encontram o personagem Quaresma no Rio de Janeiro, o que pode parecer uma contradição, mas, na realidade, reafirma o papel cultural que essa cidade representava como Capital Federal. O Rio de Janeiro era, nesse período, o *locus* de disseminação da cultura de massa. Todas as músicas que faziam sucesso nessa cidade deveriam, automaticamente, também ter sucesso no restante do Brasil. Quaresma foi para o Rio de Janeiro, talvez, imaginando que música *A Gigolete* já teria esgotado o seu sucesso e que já teria sido substituída por outra. Sabe-se que a cultura de massa tem com um dos seus recursos a repetição/exposição desenfreada de um produto e/ou mercadoria até o seu esgotamento. Tal produto é, simplesmente, substituído por outro, que, também, sofrerá o mesmo processo. No entanto, ao chegar ao Rio de Janeiro, Quaresma é surpreendido pelo sucesso da música de Vicente Celestino. Não havia ainda, provavelmente, aparecido outra música e/ou outro gênero musical para substituir massivamente a música *A Gigolete*. Paradoxalmente, a cena também pode suscitar que na Capital Federal, exemplo de cultura para o Brasil, essa música, pertencente à cultura de massa, não poderia tocar no Rio de Janeiro, já que essa cidade era o celeiro cultural do Brasil.

A última cena do 1° Ato também apresenta uma música, no entanto, no texto manuscrito, ela não está relacionada. Nessa cena As Sociedades Carnavalescas de São João del-Rei são apresentadas ao Dr. Conegundes: o Club X, o bloco Egypiciano, o Club Teia, o 115, o Bloco Qualquer Nome Serve e o Custa Mas Vae. Pode-se inferir que talvez a música que fecha o ato e possibilita o desenvolvimento da Apoteose seja uma marcha carnavalesca e pela rubrica, observa-se que a cena final possibilita que o ator e o personagem construam um espaço maior na relação com a platéia, pois esta indica que os personagens podem percorrer o espaço da platéia: "Entra o Custa Mas Vae 3 peixes (sic), com o estandarte a frente. Grande acompanhamento. Depois de fazerem rápidas evoluções no palco, percorrem todos a platéia, voltando de novo ao palco, música no final mais forte" (*Terra Ideal*:25). Acredita-se que o percurso realizado pelos atores, junto à audiência, seja intercalado pela representação do personagem com

momentos em que o ator possa se mostrar à platéia com intervenções do público.

Na 2ª Cena do 2º Ato, há dois diálogos que se estendem para fora do espaço do palco. O primeiro ocorre novamente com a entrada do personagem Quaresma e com a introdução da música *A Gigolete*. O personagem solicita fervorosamente ao maestro que pare de tocá-la:

> QUARESMA – (A música começa a tocar *A Gigolete*). Maestro, por favor, não toque isto. Tem pena de mim. Quero gosar desta festinha. E o senhor assim me obriga a ir embora, por amor que o senhor tem às Gameleiras, à cachoeira do Cala Bocca, à do Carandahy, às Águas Santas. Por amor que o senhor tem à Igreja de São Francisco, à Matriz. Por amor do Bomfim, do Senhor dos Montes... Não toca isto, maestro... (cessa a música) obrigado maestro, agradecido... (Terra Ideal:30)

Após o pedido do Quaresma, o personagem Roceiro começa um discurso em homenagem às mulatas. Nesse momento a platéia é convidada a participar.

> (...) Tem muita gente que apercia não é verdade seu... (dirige-se a um da platéia). (Aumentando a voz) fallo em nome das 700 pessoas aqui presentes... (à parte) aqui só há umas 10, o resto foi toma cachaça e vorta já. Gente, da palma... Assim isso... (Terra Ideal:33)

Como se pode observar, a rubrica indica que o ator poderá se dirigir a um espectador especificamente e, depois, também, a toda a audiência, inclusive pedindo palmas, semelhantemente aos números circenses protagonizados pelos palhaços. Nesse pedido de palmas, é necessária uma cumplicidade entre ator/personagem e platéia para que a cena possa obter um resultado satisfatório. Com certeza, o ator-cômico, desempenhando um tipo – o roceiro – a partir de elementos da comicidade, possibilita maior interação entre ator e público e, obviamente, expandindo o espaço da representação.

A pergunta do Policial ao Quaresma, querendo saber o motivo de tanta insatisfação pela música *A Gigolete,* não será respondida em nenhum momento da peça. Essa resposta talvez possa ser efetivamente respondida com um cruzamento entre o contexto sociocultural da época e a construção cênica da peça. Em todas as cenas

Fig. 35 – A Igreja de São Francisco em São João del-Rei (Arquivo Regional de São João del-Rei)

que o Quaresma aparece, dois elementos cômicos são construídos. O primeiro, devido ao seu próprio nome remeter à Semana Santa, maior festa da cidade de São João del-Rei, e, por conseguinte, inter-relacionar o sagrado e o profano num mesmo espaço. O cômico é construído pelo convívio de elementos opostos numa mesma cena. Essa convivência tanto no modo deste fazer teatral quanto na especificidade do ambiente sociocultural são-joanense alimenta a manutenção do próprio teatro de revista.

Já o segundo elemento refere-se à cultura de massa. A peça *Terra Ideal* aproveita-se de uma música de enorme sucesso para agradar aos seus espectadores mesmo sabendo que se tocada excessivamente causará desgaste a ela e a qualquer meio que a usar. O teatro de revista, como uma produção urbana, populariza-se e mantém os teatros lotados pela implementação de elementos dramatúrgicos capazes de manter, ao mesmo tempo, uma audiência fiel à sua estrutura e modelo artístico/teatral como, também, possibilita a inclusão de novos recursos espetaculares onde o espectador torna-se o referencial para elaboração dos espetáculos. Por isso, pode-se encontrar essa dualidade no texto *Terra Ideal* que, ao mesmo tempo, critica a cultura de massa com sua repetição exaustiva através da música *A Gigolete*

e, também, conta com essa própria repetição para alcançar o seu sucesso. O mais importante nessa dualidade é a constatação de que o espetáculo terá êxito somente com a participação efetiva do público a partir da elasticidade do espaço cênico.

Talvez, o mais importante dessa dramaturgia revisteira – fragmentada, desenvolvida (ou interrompida) por inúmeras cenas musicais, com cenas autônomas e com sua característica híbrida – seja a triangulação entre os atores em cena e a platéia. Essa troca com o público através dos improvisos e dos "cacos" difundiu um novo elemento para a encenação do teatro de revista. Palco e platéia não só se entreolhavam, mas também misturavam seus espaços de ocupação com personagens sendo *Espectadores* e a platéia sendo convidada a refletir sobre os acontecimentos mostrados no palco.

> A platéia, para o cômico revisteiro, tinha um valor essencial, era o fim em si mesmo, para o qual convergia, progressivamente, o resultado da interação. O ator se colocava a seu serviço, respeitava-a, escutava-a e tinha necessidade dela. O objetivo máximo deste teatro comercial era a interação. E apartes políticos, metalingüísticos, de crítica social, todos eram cabíveis nestes textos populares (VENEZIANO, 2004:36).

O convite que o teatro de revista faz à sua platéia distancia de um modelo de espectador passivo, contemplativo, ele terá a competência de desconstruir, reescrever, reconstruir e reelaborar a cena através da elasticidade do espaço cênico que esse modo de fazer teatral acabou constituindo como um dos mecanismos mantenedores dessa estética cômica e popular.

Notas

[1] De acordo com Antônio Guerra (s.d.) a peça *Terra Ideal* teve durante o ano de 1915 quatro apresentações no mês de dezembro, nos dias 9, 16, 23 e 30. No ano de 1916 a peça foi levada à cena mais cinco vezes. No entanto, o referido autor relaciona apenas três datas (07/01, 10/01 e 02/06). Provavelmente todas as apresentações citadas acima foram realizadas pelo Club União Popular. Pelo Clube Teatral Arthur Azevedo a peça foi encenada somente duas vezes (3/06/1917 e 25/06/1927). O único panfleto da peça pertencente ao acervo do Club Teatral Arthur Azevedo tem como data de apresentação o dia 2 de setembro. Os dados levantados até o momento não permitem assegurar o ano de tal representação, mas, provavelmente refere-se ao ano de 1916.

[2] Tancredo Braga também escreveu as peças "Urucubaca em São João" (1915), revista em 1 ato e as comédias em 1 ato: "Nas asas do amor" (1915) e "A mina de Tiradentes (1916), de acordo com o livro de Antônio Guerra (*op. cit.*, p. 10). Conforme Cintra (1982), Tancredo Braga era um dos responsáveis pelo Jornal *A Tribuna*.

[3] Existem cartazes de apresentações teatrais e informações jornalísticas que citam 1905 e 1906 como ano da data de fundação do clube (LIMA, 2006).

[4] Este texto foi traduzido por Cristina Brandão e Janette Ferreira da Costa (tradução não publicada).

[5] O termo "híbrido" é utilizado a partir da obra de Nestor Canclini, intitulada *Culturas Híbridas* (1997).

[6] Termo utilizado por Zumthor (1993) em relação aos textos medievais para designar o domínio da variante.

[7] O manuscrito é um caderno com algumas folhas escritas tanto no verso quanto no anverso. A numeração feita para identificar as cenas foi realizada somente para facilitar os trabalhos de localização no texto, pois o mesmo não é numerado.

[8] *A Tribuna*, com tiragem dominical, é considerado o primeiro jornal ilustrado da cidade de São João del-Rei e o seu primeiro número circulou em 26 de julho de 1914.

[9] Música de Franz Lehar e Vicente Celestino. Gravação de Vicente Celestino – RCA Victor (1915). A música narra a história de uma prostituta que tem um relacionamento com um apache. "Saiamos pois assoviando/E cantando/Uma canção de cabaré,/Sem nenhum temor,/Ponha na liga/A navalha, meu amor!/ Não ouves a voz do Apache/Ó Gigolete, que me sorris.../Quem sabe se é a última vez,/Ó Gigolete, flor de Paris!/Que juntos iremos dançar. (...) O Sofrimento,/Qualquer tormento,/Em vez de dar-me/ Amargura mágoa e dor,/Dá-me alegria,/E poesia;/ Faz-me valente,/Forte, crente/No amor!/Tua eu sou/E aqui estou/Apache amigo,/ Irei contigo./Dá-me teu braço,/Que é o laço/Desta união/Sigo contigo,/Por ti brigo,/Rufião!/que importa a perseguição/Que nos promove este país.../ Não há, ara Apache, perdão./Mas sem Apaches... Não há Paris!/ Portanto, sem tristezas pensar/Vamos então/Ganhar o pão/Sem nos amedrontar! (FITTIPALDI, 1968:42)

Referências bibliográficas

A Tribuna (Jornal). São João del-Rei, 12 set. 1915, ano II, n. 62.

BRAGA, Tancredo (org.). *Álbum da cidade de São João del-Rei.* São João del-Rei [s.n.], 1913.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997. (Ensaios Latinos-americanos, 1).

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revista e Burletas do Teatro São José:* a menina-dos-olhos de Pachoal Segreto. 1997, Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei.* 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. v.1.

FITTIPALDI, Hélio (Diretor Geral); LARUCCIA, Luci Ângela. *Vicente Celestino*: todas as canções. São Paulo: Saber, 1968.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei* (1717-1967). Juiz de Fora: Esdeva, Lar Católico, s.d.

GUIMARÃES, Berenice Martins. "A concepção e o projeto de Belo Horizonte: uma utopia de Aarão Reis". In: RIBEIRO, Luiz César de Queiroz; PECHMAN, Robert (orgs.). *Cidade, povo, nação*: gênese do urbanismo moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 123-156.

LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. *O teatro amador nos álbuns de Antônio Guerra.* 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2006.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo.* São Paulo: Editora da Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Du texte à la scène: um enfantement difficile.* In: *Le Théâtre au Croisement des Cultures.* Paris: José Corti, 1990. Este texto foi traduzido livremente por Cristina Brandão e Janette Ferreira da Costa (tradução não publicada).

_____. *O Dicionário de teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERNISA JÚNIOR, Carlos. "Interfaces: o espaço da Sensibilidade no Cinema". In: *Lumina,* Juiz de Fora, Facom/UFJF, v. 3, n. 1, pp. 85-94,

jan./jun. 2000. Disponível em: http://www.facom.ufjf.br/lumina/R4-Junito-HP.doc. Acesso em 29 jul. 06.

ROCHA JÚNIOR, Alberto (Tibaji) Ferreira da. *Teatro brasileiro de revista: de Arthur Azevedo a São João del-Rei.* São Paulo, 2002. Tese (Doutoramento em Artes Cênicas) ECA/USP, 2002

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: o teatro de revista brasileiro, oba!* Campinas: Unicamp, 1996.

_____. *Revistando o baú revisteiro.* In: *O Percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 12, n° 13, 2004. Número dedicado ao tema "O teatro de revista no Brasil".

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O teatro paraibano e o eixo cultural Mamanguape-Areia

Romualdo Rodrigues Palhano[*]

Inicialmente, para falarmos do eixo cultural Mamanguape/Areia, na Paraíba, faz-se jus enfocar antecipadamente fatos históricos que comprovam a tradição e o desenvolvimento sociocultural e científico dessas duas cidades interioranas, no decorrer do século XIX.

No início do século XVIII, Marcos Barbosa, mecânico natural de Mamanguape, construiu um aparelho, com o qual fabricava instrumentos musicais. Em 1823, Francisco João de Azevedo, mais tarde, padre, montou a primeira oficina impressora da Paraíba. O *Dicionário Histórico Geográfico e Etnográfico do Brasil* acrescenta que *este paraibano* "se tornou gravador habilíssimo e inventor da máquina de escrever, cujo primeiro exemplar enviou à Exposição Nacional, realizada na capital do país em 1851" (1922:739).

"Ganhou e não levou" é o título do artigo da revista *Veja*, sobre os inventores brasileiros e suas máquinas maravilhosas não conhecidas mundialmente. O invento do padre Azevedo também está elucidado nesta revista, quando enfoca que:

> A geringonça era um móvel de jacarandá equipado com teclado de dezesseis tipos e pedal. Tinha aparência de um piano. Cada tecla da máquina de Francisco acionava uma haste comprida com uma letra na ponta. Combinando-se duas ou mais teclas era possível reproduzir todo o alfabeto, além dos outros sinais ortográficos. O pedal seria para o datilógrafo mudar de linha no papel. A máquina era um sucesso por onde passava. Chegou a ser mostrada numa exposição no Rio de Janeiro, na presença do imperador Pedro II (*Revista Veja*, 5 de maio de 1999:70/74).

Na ocasião o padre recebeu uma medalha de ouro dos juízes em reconhecimento a seu projeto revolucionário.

---

[*] Romualdo Rodrigues Palhano é professor adjunto da Universidade Federal do Amapá. Doutor em Teatro pela UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, autor do livro *Teatro de Bonecos* (2003).

A cidade de Areia também marcou presença nessa mesma exposição, conforme consta do *Dicionário Histórico e Geográfico e Etnográfico do Brasil*:

> Nesse certame figurou também um maquinismo para fabricar cigarros, invento 'de um paraibano residente em Areia', pátria dos pintores Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo (1922:739)

Nessa tradição de criatividade, encontramos um ponto de partida para a formação do eixo cultural Mamanguape/Areia, a partir do final da década de 1850. Portanto, não há dúvidas de que no século XIX as atividades teatrais na Paraíba concentraram-se, além da capital da Província, exclusivamente no interior do Estado e, mais especificamente, no eixo cultural Mamanguape/Areia; levando-se em consideração, a contribuição histórica de fatores político-econômicos e socioculturais para o paralelo e crescente desenvolvimento dessas duas cidades, como demonstra o mapa dos trajetos das companhias teatrais.

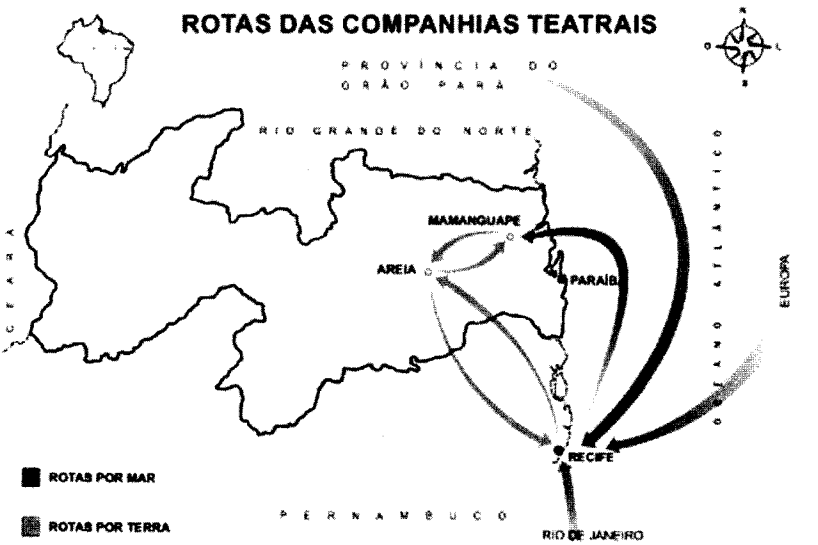


Fig. 36 – Mapa da Paraíba. Rotas das Companhias Teatrais. Vê-se o eixo cultural Mamanguape/Areia. Desenhista técnico: Ronne Franklin Carvalho Dias.

Na Paraíba do século XIX, e especificamente nas cidades interioranas de Mamanguape e Areia, as concepções de economia, população e, finalmente, costumes como um todo inter-relacionado, desenvolveram-se ciclicamente, fazendo com que a cultura e objetivamente o teatro encontrassem seus momentos de expansão.

Enquanto Mamanguape teve seu comércio consolidado entre os séculos XVIII e XIX, crescendo assustadoramente, em função da exportação e importação através do seu Porto de Salema, nesse mesmo período, Areia, incontestavelmente localizada no meio do caminho, torna-se o elo entre o litoral e o sertão, o que fez desenvolver o seu comércio, visto que se tornara parada obrigatória para os comerciantes e camboieros que por ali trafegavam com suas mais diversificadas mercadorias. Conseqüentemente, a trajetória litoral/sertão e sertão/litoral acontecia a partir da estrada real Mamanguape/Areia, que era um dos únicos acessos para o Oeste da Província. Percebem-se assim, notadamente, as particularidades essenciais e fundamentais, que sedimentaram as bases para o paralelo desenvolvimento dessas duas localidades: Mamanguape, com seu Porto de Salema, e Areia, como elo de ligação entre litoral e sertão.

Alguns dos mecanismos mais importantes que, em meados do século XIX, foram aumentando a concentração de atividades teatrais, no interior da província, consistiram exatamente na construção de um edifício teatral em Mamanguape, e outro na cidade de Areia. Dois prédios com objetivos específicos para apresentações teatrais, que ratificam as afirmações de Richard Sennett (1988:151) quando este nos revela que a cidade pequena é um espaço de fundamental importância para suas relações sociais, visto que nela emergem todas as virtudes das pessoas honestas que lutam para sobreviver.

Foi nesse período que, com as obras do teatro público, paralisadas, e com o crescente desenvolvimento do teatro no interior, a capital da província se viu prejudicada no que diz respeito às suas atividades teatrais, chegando a oferecer, através de decreto, loterias a empresas dramáticas para se apresentarem, conforme atesta a cópia do documento abaixo:

A Assembléia Legislativa Provincial da Parahyba do Norte

Decreto: nº 48

Loterias:

Artigo 1º. Ficam concedidas quatro loterias a qualquer Empresa que apresentar uma companhia dramática, que represente por quatro meses anuais nesta cidade.

Artigo 2º. Essas loterias correrão uma vez por ano, dividida em quatro partes iguais, e mensalmente, podendo seus bilhetes ser vendidos por toda província.

Artigo 3º. O governo arbitrará o valor das loterias, tendo em vista que cada uma dessas partes deixe de produto líquido para subvenção da Empresa a quantia de um conto de reis.

Artigo 4º. Fica o governo autorizado a dar regulamento necessário, quer para a organização da companhia, quer para a celebração do contrato com o Empresário.

Ficam revogadas as disposições em contrário.

Paço da Assembléia Legislativa Provincial da Parahyba do Norte, 8 de novembro de 1858.
Sanciono e publique-se como lei. Palácio da Presidência da Parahyba, em 10 de novembro de 1858.

Henrique de Beaurepaire Rohan

Felinto Henrique de Almeida
Presidente

João Leite Ferreira
1º Secretário

Patrício Manoel de Souza
2º Secretário

Nesse contexto, a capital da Paraíba viveu aproximadamente mais de meio século à sombra econômica, política e cultural dessas duas cidades do interior. Isso se refletiu por excelência no desenvolvimento das atividades teatrais no interior da província.

De um lado, com o Porto de Salema, e com sua estrada real, Mamanguape mantinha relações comerciais com todas as vilas e cidades localizadas no vale dos rios Mamanguape, Araçagi e Curimataú,

como também localidades do sertão. De outro, a cidade de Brejo de Areia possuía a maior feira da região, que era abundante em gêneros alimentícios, de onde também seguiam estradas reais para outras localidades, assim como para outras províncias, incluindo aqui Pernambuco e Rio Grande do Norte.

A estrada real de Mamanguape

A estreita relação entre essas duas cidades ocorreu em função da estrada real de Mamanguape que acompanhava a margem do rio. Saindo da Baía da Traição, seguia pelo povoado de Montemor e atingia a serra do Bruxaxá (Areia) e o vale do Curimataú. A abertura da estrada real de Mamanguape e a inauguração do Porto de Salema foram relevantes para o crescente desenvolvimento da cidade. Essa era a principal via de comunicação e acesso ao interior da Província, e o Porto significava uma porta aberta para o Brasil e o Mundo, pois era por ele que Mamanguape mantinha relações com as principais cidades brasileiras (Recife, por exemplo), como também cidades da Europa. No caso de Areia, um dos maiores produtores de açúcar da região, além do comércio com Mamanguape, também mantinha por meio de via terrestre por estradas carroçáveis, relações comerciais com Goiana e Recife, em Pernambuco.

Percebe-se que, em função da relação comercial entre Mamanguape e Areia concomitantemente e dessas duas cidades com o Recife, a capital da Paraíba se viu isolada economicamente e excluída desse triângulo comercial, político e cultural, gerado entre Mamanguape, Areia e Recife.

O triângulo interprovincial

Mesmo com todas as diferenças de tempo e de espaço, de circunstâncias e de propósitos, não queremos afirmar aqui que não havia atividades teatrais na capital da província. Muito pelo contrário, existiam casas (residenciais ou comerciais), que eram adaptadas para teatro. Principalmente a partir do Teatro Ginásio Paraibano de 1860 que foi inaugurado por Lima Penante. Mas estes teatros apre-

sentavam ritmos diferentes, ilhados na capital e imbuídos num isolamento imposto pelo eixo cultural Mamanguape/Areia, que, conseqüentemente, formava um triângulo interprovincial com a cidade de Recife, deixando a capital aquém desse limite geográfico e cultural, comandado pelo Teatro Santa Cecília, em Mamanguape; Teatro Recreio Dramático, em Areia, e Teatro de Santa Izabel, em Recife, Pernambuco.

As razões pelas quais o eixo cultural Mamanguape/Areia conseguiu se sobrepor em relação à capital não estão no fato de que forças institucionais exigiam uma vida cultural mais densa nessa região. Não. Está em Mamanguape, que se tornou um centro polarizador com o Porto de Salema, porta de entrada e saída dos principais produtos da província. E em Areia que, além de se tornar elo entre litoral e sertão, era um dos maiores produtores de cana-de-açúcar da província. Acrescenta-se que os dois teatros do interior foram obras edificadas com dinheiro local, sendo, portanto, teatros particulares.

A configuração formada pela sociedade de Mamanguape e Areia encontra-se indissoluvelmente ligada ao Estado de Pernambuco,

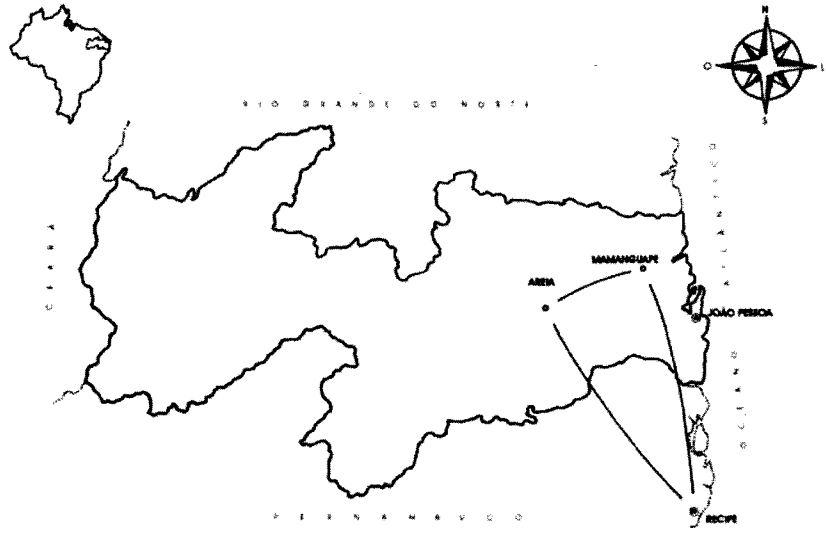


Fig. 37 – Mapa da Paraíba. Triângulo cultural interprovincial, formado entre as cidades de Mamanguape e Areia, na Paraíba, e Recife, em Pernambuco. Desenhista técnico: Ronne Franklin Carvalho Dias.

mais especificamente às cidades de Goiana e Recife, caracterizadas pelo monopólio econômico da cana-de-açúcar, pelos senhores donos das terras, e pelo monopólio cultural representado pelo Teatro de Santa Izabel, no Recife. O mapa da figura 37 estabelece este triângulo interprovincial.

Solidificado esse triângulo comercial, restava à capital da Paraíba se arraigar à inércia de seus obsoletos dias, não fosse as decisões políticas tomadas em função do seu desenvolvimento, no final do século XIX, quando foi implantado o transporte ferroviário, ligando Recife à Paraíba, o qual não deveria alcançar os limites das duas cidades mais prósperas da Província, que eram, exatamente, Mamanguape e Areia.

Mesmo com a decadência econômica de Mamanguape e Areia, em função do transporte ferroviário não ter passado por esses municípios, outras cidades do interior da Paraíba continuaram mantendo relações econômicas com o Estado de Pernambuco durante as primeiras décadas do século XX. Segundo Inês Rodrigues, a economia e as finanças paraibanas "há muito vinham sofrendo grandes prejuízos em face do intercâmbio comercial de suas cidades interioranas com os Estados vizinhos, principalmente Pernambuco" (RODRIGUES, 1981:11).

CONSTRUIR *VERSUS* ADAPTAR

No período em estudo, o teatro era um dos mais importantes veículos de comunicação, educação, cultura e civilização. Como equipamentos públicos necessários à vida urbana do século XIX, o teatro, a cadeia e o mercado, constavam entre os principais prédios que deveriam existir em toda e qualquer cidade que demonstrasse uma sociedade moderna. Além de necessário, o teatro especificamente, segundo visão estética desse período, era tratado como símbolo de progresso e civilização. No entanto, é notório que essas construções se faziam presentes principalmente nos centros que mais prosperavam como Mamanguape e Areia.

Enquanto a capital da Província, sem teatro, insistia na adaptação de prédios para este fim, Mamanguape e Areia, conjuntamen-

te, adquiriram espaços específicos, construindo suas casas de espetáculos. Na primeira, o Teatro Santa Cecília, na segunda, o Teatro Recreio Dramático, especificamente com o objetivo de desenvolver suas atividades teatrais e suprir suas necessidades culturais.[2]

Os teatros que foram edificados nesse período na Paraíba apresentam características do teatro italiano. Este tipo de palco, "organiza o espaço de acordo com o princípio da distância, da simetria e da redução do universo a um cubo, que significa o universo inteiro pelo jogo combinado da representação direta e da ilusão" (PAVIS, 1999:133). Para análise dos espaços teatrais, foram utilizados conceitos de Patrice Pavis. Espaço teatral para ele, é um termo que substitui freqüentemente, hoje, teatro. Segundo Pavis é este mesmo espaço teatral que se envolve por vezes de um mistério e de uma poesia que impregnam totalmente o espetáculo que aí se dá (PAVIS, 1999:138). Já em relação ao espaço cênico, Pavis o define como o espaço em cujo interior situam-se público e atores durante a representação. Por outro lado, afirma Pavis, o espaço cênico se organiza em estreita relação com o espaço teatral (o do local, do edifício, da sala).

Questões semiológicas levantadas por Patrice Pavis, tais como "todo estudo semiológico, no sentido estrito, consistirá em identificar as unidades, em descrever suas marcas distintivas e em descobrir critérios cada vez mais finos da distintividade" (PAVIS, 1999:357), foram fundamentais para este estudo. É a semiologia, explica Pavis, que identifica as oposições entre os diversos sistemas significantes; ela emite uma hipótese sobre a relação dos códigos, os efeitos de evidência dos signos e de enfoque.

A iconografia do Teatro Santa Cecília, em Mamanguape, inaugurado entre 1857 e 1859, foi reconstruída a partir do atual prédio transformado em escola municipal. Reconstituímos a fachada e a volumetria do imóvel a partir de estudos, visitas "in loco" e dos depoimentos das Professoras Nilza Fernandes de Souza; Hercília Bezerril Rodrigues Coelho e Gisélia Coelho Garcez. Esta última é sobrinha/neta da Professora Umbelina Garcez, que foi proprietária do referido teatro, quando funcionava como cinema na década de 1950. Esses depoimentos atribuem ao prédio, características neoclássicas e palco à italiana.

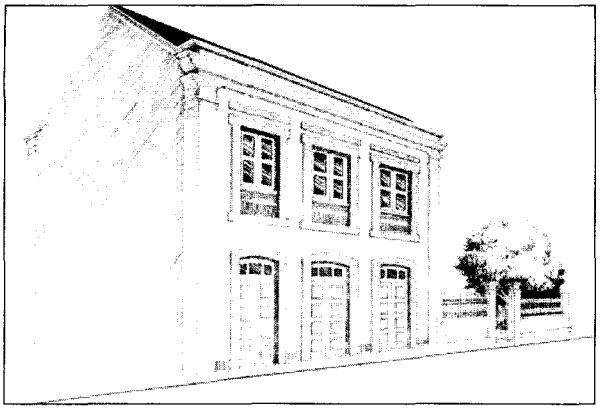


Fig. 38 – Theatro Santa Cecília: reconstituição de acordo com os depoimentos. Desenhista técnico: Ronne Franklin Carvalho Dias.

Necessitava-se também, em termos urbanísticos, de um edifício que representasse uma cidade e uma sociedade moderna e civilizada, visto que o teatro era um dos edifícios que melhor simbolizava os conceitos de progresso e civilização. E mais ainda, o teatro atuava para o refinamento do gosto do público, ensinava as pessoas a serem educadas e ao mesmo tempo constituía uma opção de lazer onde havia necessidade desse tipo de entretenimento.

A construção do Teatro Santa Cecília se justificou pelo fato de que as atividades teatrais já estavam incorporadas à vida cotidiana da sociedade mamanguapense desde o ano de 1857, com o teatro construído por Francisco Pulquério. O Santa Cecília exerceu o papel de concentrar grupos que já existiam na cidade, além de atrair companhias teatrais das províncias do Grão-Pará, Pernambuco e de países da Europa.[3]

O referido teatro foi construído na antiga Rua Severina Ramos de Oliveira, hoje Travessa Duque de Caxias, seguindo o mesmo sistema de implantação do casario já existente, alinhando-se com os demais edifícios e destacando-se do entorno pela sua volumetria. Compõe-se de um volume único, onde na fachada principal destacavam-se três portas na parte inferior e três janelas acima e paralelas às portas, inseridas num frontão triangular.

A cidade de Areia tornou-se centro de convergência entre litoral e sertão, desenvolvendo estreitas relações comerciais com a cidade do Recife. As notícias sobre as companhias teatrais que atuavam no

Teatro Santa Rosa, projetado por Louis Vauthier e inaugurado na capital pernambucana em 1850, chegavam à cidade de Areia através de comerciantes que iam comumente ao Recife realizar suas compras e encomendas. Essas condições influenciaram consideravelmente o surgimento da Sociedade Recreio Dramático em 1857 na cidade de Areia, com perspectivas de erigir uma casa de espetáculos, fato que veio a acontecer com a inauguração do Teatro Recreio Dramático no ano de 1859 (atual Teatro Minerva).

Construído numa das ruas principais da cidade, seguindo o mesmo sistema de implantação do casario já existente, o teatro destaca-se do entorno pela sua volumetria. O edifício compõe-se de

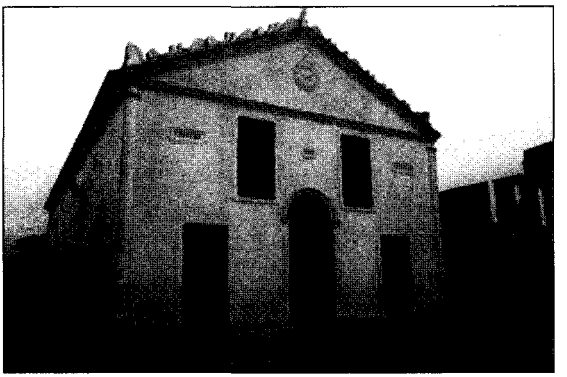


Fig. 39 – Theatro Recreio Dramático em 1859. Cidade de Areia. Atual Teatro Minerva. Foto: Romualdo R. Palhano. Fevereiro de 2003.

um volume único onde, na fachada principal, destacam-se o frontão triangular, o portão principal com verga em arco pleno, duas portas laterais com verga plana e dois vãos das aberturas no piso superior, também com vergas planas.

Assim, inaugurado em 1859, o Teatro Recreio Dramático possuía dez camarotes, cem cadeiras e galerias na parte de cima e passou a concentrar os grupos teatrais, atraindo companhias de outras províncias.

Além da construção e administração do teatro, a Sociedade Recreio Dramático tinha a finalidade de motivar e promover os artistas do lugar, sem esquecer companhias que se apresentavam em todo o país. Companhias como a de Helena Balsemão representaram no Recreio Dramático. Muitos dramas conhecidos na época como "Pe-

dro Cem"; "A Morgadinha"; "Inês de Castro"; entre outros, se apresentaram em Areia.

Enquanto Areia e Mamanguape se destacavam no cenário cultural da província, com seus teatros recém-edificados, na capital, não havia edifício teatral, os grupos locais se exibiam em casas adaptadas com o nome de teatro. Uma funcionou na Rua da Areia, outra, no Largo das Mercês. Esse fator muito influenciou as companhias teatrais que preferiam apresentar-se nos teatros do interior. Acrescente-se aí a facilidade que havia para se chegar ao interior pelo rio Mamanguape, onde estava localizado o principal porto da Paraíba.

Em função de apresentar maior comodidade, por possuir verdadeiros edifícios teatrais em detrimento das casas adaptadas para teatro, existentes na capital, o eixo cultural Mamanguape/Areia se tornou trajetória indispensável para as companhias teatrais que vinham do Recife e da Europa, via marítima e fluvial por Mamanguape, onde se apresentavam; e seguiam por terra para a cidade de Areia.

Por outro lado, na cidade de Areia chegava-se por um itinerário próprio que se dava por terra para Recife, passando pela cidade de Goiana, com as quais Areia mantinha relações comerciais. Almeida, em *Brejo de Areia,* revela que "do Recife chegavam a Areia conjuntos teatrais, que deixavam de exibir-se na capital da Província pelo desestímulo do meio" (ALMEIDA, 1980:240).

O Teatro Santa Rosa, primeiro prédio da capital da Paraíba construído exclusivamente com este objetivo, viria a ser inaugurado em 1889, ou seja, trinta anos após a fundação do Teatro Recreio Dramático.

> A única diferença entre essas duas cidades, revelada pela história que atraiu nossa atenção, está em que a primeira não se preocupou, ao longo dos anos, com sua memória cultural. Além de não ter havido preocupação com a preservação de seus edifícios, como o do teatro, por exemplo, pouco se tem escrito sobre isso. A segunda, ao mesmo tempo em que preservou seu patrimônio histórico cultural, como seu edifício teatral, teve registrados seus momentos de glória e conquistas, no âmbito da cultura.

Reuniões de políticos e apresentações de espetáculos em prol da abolição da escravatura aconteciam no interior dos teatros existentes nessas duas cidades. Mamanguape e Areia seguem *pari passu* nessa

luta. Areia, sob o estímulo de Manuel da Silva e Simão Patrício Sênior, e Mamanguape, à eloqüência de Castro Pinto (MARIZ, 1994).

Decadência

O que teria havido na estrutura da sociedade paraibana para que o eixo cultural centralizado no interior migrasse, entre os séculos XIX e XX, para a capital do Estado? Essa pergunta nos remete ao centro da dinâmica dos processos sociais, às mudanças nas relações sociais e interdependências humanas (ELIAS, 1993:33). Desse modo, percebe-se a questão a partir de interesses políticos que fizeram com que o transporte ferroviário não passasse nas duas cidades que mantinham domínio do pólo econômico.

Entre outros, dois fatores preponderantes contribuíram para a decadência de Mamanguape e Areia: (i) o fechamento e a transformação dos engenhos após a abolição da escravatura, ainda no século XIX; e (ii) a implantação da estrada de ferro, que as afastou das transações comerciais da região, no início do século XX. Assim, o século citado marcou, simultaneamente, o início da decadência das duas referidas cidades. Semelhante ao que aconteceu em Mamanguape, a cidade de Areia se viu estrangulada por um cinturão de ferro, visto que a ferrovia, sem tocá-la, foi surgindo crescentemente nas cidades que se situavam ao pé da serra, nas proximidades de seus quatro pontos cardeais.

Este processo ocorreu de forma lenta. Inicialmente, Areia perdeu espaço para Alagoa Grande (localidade na qual a Estrada de Ferro chegou em 1902) e, logo após, em 1907, para Vila Nova da Rainha, hoje Campina Grande, cidade pela qual toda a mercadoria vinda do sertão passou a ser escoada pelos trilhos. Já Mamanguape, primeiro perdeu espaço para Guarabira em 1905 e depois para a capital. Entretanto, percebe-se que enquanto Mamanguape dominava o caminho fluvial e marítimo, Areia se beneficiava do caminho terrestre, por onde passavam os tropeiros. Entre terra e mar: assim se deu a relação dessas duas cidades, principalmente com o Recife.[3]

Enfim, tanto o caminho fluvial e marítimo, que dava acesso a Mamanguape, quanto o caminho terrestre em que se situava Areia

perderam a difícil batalha do desenvolvimento e do progresso para os caminhos de ferro, que foram surgindo nas cidades circunvizinhas, ou seja, a revolução ocasionada pela estrada de ferro gerou, respectivamente, a decadência das duas cidades.

Enquanto Guarabira cresceu em detrimento da cidade de Mamanguape, com a chegada do trem, a partir de 1905, dominando todo o comércio da região, Campina Grande, a partir de 1907, também com o trem, passou a receber o algodão do sertão, transportando-o para o Porto de Cabedelo, além de receber mercadorias vindas do Recife. Nesse novo contexto econômico, Campina Grande tornou-se o novo centro de distribuição de mercadorias, em detrimento da cidade de Areia. Esse momento histórico, evidentemente, fez surgir novos pólos econômicos na Província da Paraíba, mas acabou o comércio de intermediação mantido entre Mamanguape e Areia.

Contudo, observa-se que, seguindo uma trajetória paralela, Mamanguape e Areia viveram as alegrias de seus melhores dias; irmanaram-se no sucesso político-econômico e sociocultural, em seguida e na mesma época, tiveram que enfrentar o desespero da decadência, por motivos semelhantes. Assim, paralelamente, essas duas cidades foram vítimas de sua predeterminação histórica.

Fatores históricos semelhantes aconteceram nas duas cidades. Por um lado, suas atividades teatrais se iniciaram no ano de 1857, por outro lado, provocou-se o início da decadência com a implantação da estrada de ferro em outros municípios, deixando-as órfãs desse meio de transporte tão indispensável na época.

O fato de o pólo teatral do interior ter sofrido a crescente mudança para a capital da província ocorre, entre outros fatores, devido: (i) à inauguração do primeiro teatro público da capital, em 1889 – o Teatro Santa Rosa; (ii) à ampliação do porto de Cabedelo (atualmente o principal da Paraíba); e, (iii) à implantação da malha ferroviária a partir do final do século XIX, que, propositalmente não alcançou as cidades de Mamanguape e Areia. Acrescente-se que, enquanto a primeira perdia espaço, para a vizinha cidade de Guarabira, e depois para a capital do Estado, a segunda perdia espaço para Alagoa Grande, em seguida, para a cidade de Campina Grande. No caso, as duas

cidades mais desenvolvidas da província durante o século XIX não fizeram parte do projeto da extensão da estrada de ferro.

Em função da crescente decadência do eixo cultural Mamanguape/Areia, a partir do final do século XIX, fenômenos sociais passam a se refletir em outras localidades. Como, por exemplo, a inauguração do Teatro Santa Rosa – 1889, na capital, e do Teatro Santa Inês – 1905, em Alagoa Grande. Embora não tendo conseguido construir seu edifício teatral, a cidade de Guarabira também se fez presente, visto que pelo menos uma sociedade dramática foi fundada ainda no século XIX, conforme atesta o jornal *Gazeta da Paraíba*, de 6 de setembro de 1889.

Com a decadência das cidades acima citadas, somente a lembrança ficou gravada na memória de seus escritores e expressas em suas nostálgicas palavras. Para Horácio de Almeida:

> Toda a grandeza de Areia ficou sepultada no passado. O progresso tomou outros rumos, deixando isolada a antiga aldeia de Bruxaxá, na estagnação de uma cidade morta, onde nada acontece (ALMEIDA, 1980:136).

Carlos Dias Fernandes, em seu romance *Fretana,* expressa a decadência de Mamanguape, por meio da fala do zelador do cemitério, do Velho Lau, quando diz que: "Há já três meses que não enterro ninguém. Até a morte esqueceu-se de Mamanguape" (FERNANDES, s/d). Por outro lado, o personagem Fretana, Frederico Pestana, deixa explícito em suas palavras dirigidas ao avô, que era comerciante no Recife, a triste situação em que se encontrava sua cidade natal. Diz ele: "Vovô, perdoe-me! Eu não podia mais! Não tinha nem futuro nem esperança! Mamanguape é um cemitério! Vovô perdoe-me! Eu fugi" (FERNANDES, s/d).

Apesar do declínio da história econômica e cultural do eixo Mamanguape-Areia, hoje em dia o teatro é uma atividade recorrente de Leste a Oeste do Estado da Paraíba, que passou por forte desenvolvimento técnico em suas *mise-en-scène.* Os "Festivais de Arte de Areia" ficaram conhecidos em todo o Brasil, até a década de 1980, e hoje a cidade mantém um festival de arte em nível municipal.

Acredito que este estudo tenha possibilitado desvendar, dentro da história do teatro, uma das facetas da própria história cultural

conforme concebida por Roger Chartier, a qual "tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler" (CHARTIER, 1990:17).

O eixo Mamanguape/Areia, atualmente preterido por outras cidades de melhor acesso no Estado da Paraíba, já teve seus dias de glória, quando espaço e cidade estavam em perfeita sintonia e os edifícios teatrais atraíam as companhias que passavam pelo Recife, gerando um verdadeiro pólo cultural no nordeste do Brasil.

NOTAS

[1] Há indícios de que o Sr. Francisco Pulquério, por ser intelectual, professor, dramaturgo e diretor de teatro, tenha criado uma sociedade dramática em Mamanguape, origem do Teatro Santa Cecília, que foi inaugurado no período de 1857 a 1859. Paralelamente na cidade de Areia, em 1857, formou-se a Sociedade Recreio Dramático, que originou, em 1859, o Teatro Recreio Dramático.

[2] Em 1861, o Teatro Santa Cecília se encontrava em plena atividade, levando-se em consideração que foi nesse período que se apresentou a atriz Eugênia Câmara, em turnê realizada pelo Brasil entre 1861 e 1862, com a peça realista "Onfália", de Quintino Bocaiúva. A peça, fiel ao modelo da comédia realista francesa, foi interpretada por Furtado Coelho no papel de Visconde e por Eugênia Câmara representando Lucília. Este fato também marca a presença do teatro realista no Teatro Santa Cecília em Mamanguape. Eugênia Câmara estreou no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro em 29 de outubro de 1859, no drama "Abel e Caim" do português Antonio Mendes.

[3] O presente capítulo é parte de minha tese de doutorado intitulada "Entre terra e mar – Sociogênese e caminhos do teatro na Paraíba: 1822-1905", defendida no dia 27 de maio de 2004 na UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –, na qual defendo a existência de um expressivo pólo cultural no interior daquele estado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Horácio de. *Brejo de Areia*. 2ª ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1980.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

DICIONÁRIO HISTÓRICO GEOGRÁFICO E ETNOGRÁFICO DO BRASIL. Vol. II, (Estados) (Comemorativo do primeiro centenário da Independência) Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Imprensa Nacional, 1922.

FERNANDES, Carlos Dias. *Fretana*. João Pessoa: Edigraf, [18--].

ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., vol. II, 1993.

LUZ, Sérgio Ruiz. *Ganhou e não levou. Revista Veja,* 5 de maio de 1999.

MARIZ, Celso. *Apanhados Históricos da Paraíba*. João Pessoa: A União Editora/Conselho Estadual de Cultura, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RODRIGUES, Inês Caminha. *A revolta de Princesa*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

Impressão e Acabamento
Imprinta Express Gráfica e Editora Ltda.
Tel - 021 3977-2666
e-mail.: comercial@imprintaexpress.com.br
Rio de Janeiro - Brasil